Le forme della voce

L'immaginario acustico nel secondo Novecento italiano

a cura di
Giuseppe Andrea Liberti

Critica letteraria e linguistica

Critica Letteraria e Linguistica

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica.

Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (http://bit.ly/francoangeli-oa).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:
https://www.francoangeli.it/autori/21

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati
possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page
al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

Le forme della voce

L'immaginario acustico nel secondo Novecento italiano

a cura di
Giuseppe Andrea Liberti

Critica letteraria e linguistica

FrancoAngeli

Indice

Introduzione	pag.	7
Lorenzo Morviducci «Un piccolo schermo fluorescente». Testo e polifonia nel *Galateo in Bosco*	»	15
Giuseppe Andrea Liberti Modalità di sonorizzazione della *Ragazza Carla* di Elio Pagliarani	»	29
Sara Nocerino Scrivere l'ascolto: «[…] è questa la parola?»	»	43
Fabrizio Bondi Le voci nella Voce: chi parla in Manganelli?	»	59
Arianna Agudo L'ascolto ipotetico, ulteriore, possibile	»	71
Riccardo Donati Quel motivetto che mi piace tanto. Le elegie sanremesi di Tommaso Ottonieri	»	85
Valentina Panarella *Incisioni su verso*: poesia e discografia in Italia nel secondo Novecento	»	99

Introduzione

1. Urla, brusii, frasi sconnesse e grida; e poi commenti, insulti, esclamazioni di giubilo, sussurri e una battuta; e risate, latrati, piagnistei… Il *soundscape* delle nostre città,[1] grandi metropoli o centri di provincia che siano, trabocca di suoni artificiali, dallo scampanio della chiesa in piazza al brontolio dei motorini. Eppure, niente come la voce, sia essa quella viva del vicinato, sia essa riprodotta da una radio o da una piattaforma di *streaming*, segna il nostro immaginario quotidiano, la rappresentazione dello spazio che *ci* parla attraverso il parlato.

Il breve elenco proposto come *introibo* vuole anche ricordare quante possano essere le *forme* che la voce assume. Non ci sono dubbi: qualunque tentativo di restituire sulla pagina la gamma di variazioni che un lemma può assumere nella sua resa orale mostra una volta di più l'insufficienza del vocabolario[2] e l'irriducibilità della parola al suo significato. Meglio: seguendo ancora Mladen Dolar, potremmo dire che l'esperienza della voce mostra come non di solo significato si sostanzî la comunicazione umana. È proprio dagli accenti, dai cambiamenti di tono, dalle manipolazioni a cui possiamo sottoporre il corpo che si produce quell'eccedenza che rende il gesto vocale qualcosa in più del messaggio che intende esprimere – per non dire degli atti

[1] Recupero la nozione di *soundscape* da R.M. Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977.

[2] «[…] possiamo cogliere immediatamente una delle principali difficoltà in cui incappa qualsiasi analisi della voce: vale a dire, che il vocabolario è inadeguato. Il vocabolario potrà ben distinguere sfumature di significato, ma le parole ci mancano quando ci troviamo di fronte alle innumerevoli tonalità della voce, che eccede infinitamente il significato. Non che il nostro vocabolario sia così scarso da dover rimediare alla sua inadeguatezza: rispetto alla voce, le parole falliscono strutturalmente» (M. Dolar, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicanalisi*, a cura di L.F. Clemente, Napoli-Salerno, Orthotes, 2014, p. 23).

pre- o post-linguistici, come i singhiozzi, le risate o il cantare, che nella loro insignificanza si caricano di senso.[3]

Di queste qualità della voce, della sua malleabilità come della sua proteiforme costituzione, ha sempre avuto contezza la letteratura, che non le ha subite bensì assecondate per aumentare il proprio ventaglio di soluzioni espressive. Le modalità con cui poeti e prosatori si sono misurati con la dimensione orale sono molteplici: si va dal predominio della voce, vero e proprio 'mezzo di produzione' per gli antichi aedi come per i contemporanei più sensibili alle reazioni di un ideale pubblico, al suo impiego come strumento di lettura o di recitazione, fino ad arrivare alla riconfigurazione dello statuto delle scritture a partire dai supporti analogici o digitali che consentono di modificare o almeno arricchire l'esecuzione. Non stupisce, in questo senso, che sia stato il Novecento a gettare nuova luce sul rapporto tra oralità e letteratura, in sede poetica come in quella critica: alla consapevolezza crescente prodotta dai contributi degli oralisti[4] si sono accompagnati percorsi di ricerca sul rapporto tra scrittura, suono e messa in scena di queste stesse istanze.

Ciò è stato possibile, ovviamente, in virtù delle opportunità offerte al campo dell'esecuzione dalle nuove tecnologie: non solo l'invenzione della registrazione ha consentito una nuova riproducibilità dell'esecuzione vocale, ma le innovazioni continue nel settore della fonica e dell'acustica hanno contribuito a plasmare un'inedita fisiognomica dell'atto vocale. Oggi non ci sorprende ascoltare il timbro di un *trapper* modificato dall'*autotune* per la durata di un intero concerto; quanta strada è stata fatta dalle polemiche tra attori sull'uso o meno dell'amplificazione in scena!

2. Il libro che il lettore ha tra le mani, e che prova a battere alcune piste della prateria collocata al confine tra pagina scritta e incisione su disco, non nasce dal nulla, come Atena già adulta che esce dalla testa di Zeus. Alle sue spalle

[3] Si legga cosa scrive Dolar a proposito del tossire: «si dà tutta una "semiotica del tossire": si tossisce mentre ci si prepara a parlare, si è soliti tossire nel senso della comunicazione fatica di Jakobson, per stabilire un canale per la comunicazione propriamente detta; si può tossire in attesa del momento opportuno per la riflessione, o come commento ironico che capovolge il senso dell'espressione; [...] proprio il non-articolato diviene un modo dell'articolato; il presimbolico acquisisce il suo valore solamente in opposizione al simbolico e, così, risulta gravido di senso precisamente in virtù del proprio essere non-significante» (ivi, p. 35).

[4] Per un primo orientamento nella questione, si dovrà partire da M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographical Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962; E.A. Havelock, *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, trad. di M. Carpitella, Roma-Bari, Laterza, 1986; W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. di A. Calanchi, revisione di R. Loretelli, Bologna, il Mulino, 1986.

si staglia un progetto di lunga durata che solo una serie di sfortunati eventi ha impedito di avviare. Comincia tutto alla fine del 2019, quando una cellula di studiosi interessati alle innumerevoli interpretazioni del binomio poesia-oralità preparava una settimana di iniziative di studio delle espressioni sonore di questo nodo della cultura letteraria novecentesca. E proprio *Sonora* era il nome scelto per questo programma di ricerca dal gruppuscolo, di cui facevano parte Giancarlo Alfano, Valentina Panarella e Giuseppe Andrea Liberti, ma che nei suoi piani avrebbe dovuto intercettare molti altri nomi.

Pochi mesi prima dell'avvio dei lavori, accadde l'imponderabile: una pandemia che avrebbe costretto non solo a rinunciare alla settimana di studi e installazioni, ma addirittura di ripensare lo stesso senso dello studiare, del fare ricerca in università, e non ultimo dell'*ascolto* (ognuno potrà restituire la sua personale esperienza; per chi scrive, poter *sentire* le voci di docenti e colleghi mentre eravamo costretti alla clausura è stato un modo per farsi forza e per preservare un legame comunitario).

Il 2022 ha rappresentato, assieme al graduale ritorno alle attività in presenza, il rilancio di *Sonora*,[5] compiuto ridefinendo obiettivi della ricerca e compiti da svolgere. È chiaro (ma in principio non lo era così tanto) che l'unico modo per potersi districare nel dedalo delle testimonianze sonore del letterario è quello di sapere dove dirigersi nel corso di una ricerca. Ecco perché, al momento, il gruppo di lavoro è impegnato nell'ideazione di un censimento dei luoghi della documentazione audiovisiva che abbiano attinenza con fatti poetici o più generalmente letterari.

L'ambizione è quella di tentare una mappatura dell'arcipelago delle realtà deputate alla conservazione delle testimonianze audiovisive della poesia moderna e contemporanea, perché solo censendo i materiali d'archivio disponibili si potranno tracciare quadri chiarificatori della situazione dell'oralità letteraria in una certa regione del Paese, o magari delle tendenze performative proprie di un determinato periodo storico. Le potenzialità sono enormi, tanto più che negli ultimi anni l'interesse crescente per gli archivi digitali sonori ha portato all'affermazione di numerosi *database*,[6] mentre con l'avvento del

[5] L'occasione è stata offerta da un incontro tenutosi durante le giornate *Mille Nanni*, organizzate in onore di Nanni Balestrini, pioniere quant'altri mai delle modalità di ri-produzione della poesia. Il progetto, di Andrea Cortellessa e Giuseppe Morra e curato da Maria Teresa Carbone, Cortellessa stesso e Ada Tosatti, è consistito in una tre giorni (1-3 luglio 2022) di discussioni e *performance* artistiche tenutesi a Napoli, presso gli Archivi d'Arte Contemporanea "Casa Morra".

[6] Tra i progetti storici dedicati all'archiviazione di registrazioni poetiche va innanzitutto menzionato il *PennSound Project* diretto da Charles Bernstein, Al Filreis e Chris Mustazza presso la University of Pennsylvania. Dedicato ai poeti ispanofoni è invece il *Phonodia Lab*, attivo presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e curato da Alessandro Mistrorigo (cfr. A.

Semantic Web non è più utopistico immaginare un'interfaccia in grado di elaborare abbastanza informazioni da consentire la consultazione degli oggetti di un campo costituzionalmente ibrido, e come tale di difficile inquadramento.[7]

Ma questa è una storia ancora da scrivere; è bene, per il momento, chiarire che le esigenze dell'archiviazione non possono e non devono essere scisse dagli interessi dello studio, da condurre con una cassetta degli attrezzi che sappia tenere assieme l'armamentario canonico della critica letteraria (filologia, linguistica, storia del libro…) e nuovi strumenti, provenienti da discipline come la fonologia, la musicologia o l'ingegneria del suono.

3. Le giornate di studio *Le forme della voce*, tenutesi a Napoli il 1° e il 2 dicembre del 2022 a partire da un'idea di Giancarlo Alfano, hanno inteso offrire un assaggio della direzione per lo meno triplice che le ricerche sull'oralità letteraria assumono nel nostro Paese.[8] Questo volume raccoglie alcuni esiti della due giorni partenopea, senza pretendere di fungere da sintesi di un discorso plurale ancora in gran parte da svolgere ma proponendosi piuttosto come tappa bibliografica per rilanciare una prospettiva di lavoro.

Più che a una esatta cronologia, la sistemazione dei saggi ha inteso rispondere a un percorso d'ascolto. Per questo si comincia con quello che, a prima vista, potrebbe sembrare un *outsider* della vocalizzazione della poesia. Andrea Zanzotto è sempre stato piuttosto refrattario alla lettura dei suoi versi, giustificandosi col fatto di 'non saper leggere' ad alta voce, ma tale posizione non va confusa con un rifiuto categorico di quanto si discute nell'ambito dell'oralità. Nel saggio *«Un piccolo schermo fluorescente». Testo e polifonia nel* Galateo in Bosco, Lorenzo Morviducci nota invece come, «proprio negli anni in cui più si dava 'fiato' alla poesia, Zanzotto riflettesse sulla sua

Mistrorigo, *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018), mentre per le letture di poeti italiani è oggi disponibile l'archivio sonoro *VIP – Voices of Italian Poets*, a cura di Valentina Colonna, Mikka Petris, Federico Lo Iacono e del Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre" (per cui cfr. V. Colonna, A. Romano, *VIP: un archivio per le voci della poesia italiana*, in *Gli archivi sonori al crocevia tra scienze fonetiche, informatica umanistica e patrimonio digitale*, a cura di D. Piccardi, F. Ardolino, S. Calamai, Napoli-Milano, AISV – Officinaventuno, 2019, pp. 19-29).

[7] Cfr. F. Tomasi, *Organizzare la conoscenza: Digital Humanities e Web semantico. Un percorso tra archivi, biblioteche e musei*, Milano, Editrice Bibliografica, 2022.

[8] Voglio qui ricordare che, oltre agli autori e alle autrici dei saggi raccolti, avrebbero dovuto partecipare al convegno anche Andrea Cortellessa e Paolo Giovannetti, due tra i maggiori studiosi delle questioni sonore poste dalla letteratura novecentesca, ma problemi di salute hanno impedito a entrambi di essere a Napoli. Ha inoltre contribuito allo svolgimento dei lavori Giovanni Maffei, presiedendo la seconda giornata.

dimensione orale-performativa» (p. 18). Le questioni poste dal dibattito collettivo non lasciano indifferente il poeta di Pieve di Soligo, che le assume in maniera originale in una raccolta *sui generis* meglio indagabile proprio tenendo conto della contaminazione mediale. Morviducci insiste in particolare sulla polifonia che s'ingenera nel testo, da intendere non soltanto come pluralismo sonoro, ma anche come insieme di voce, parola (tipografica) e immagine: il rumoroso bosco di Zanzotto agglomera ogni espressione (umana nonché artistica, artistica in quanto umana) possibile, rendendo visibile la *tetra*-dimensionalità di uno spazio poetico.

Di polifonia si può parlare anche per *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani: anzi, si può dire che la prima caratteristica della Milano entro cui si avventura la giovane Dondi (e noi con lei) sia la quantità ingente di suoni che la compongono. Parlare di Pagliarani, però, vuol dire parlare di un autore che all'aspetto esecutivo ha dedicato le sue forze migliori e la sua *verve* pedagogica. Giuseppe Andrea Liberti analizza le *Modalità di sonorizzazione della* Ragazza Carla, osservando come il poemetto nasca sotto il segno dell'oralità e cresca, nel tempo, tra le cure di *performer* e attrici che ne hanno arricchito le sfumature di senso. *La ragazza Carla* è oggi l'esito di una lunga serie di reinterpretazioni condotte a partire dalla sua messa in sonoro – senza dimenticare però che sarebbe potuta diventare anche un'opera musicale nella quale il portato della voce sarebbe addirittura aumentato, come dimostra un documento di recente scoperta che si presenta qui per la prima volta.

4. Con Pagliarani ci accostiamo al continente-Neoavanguardia; ed è a uno dei suoi alfieri a un tempo più rappresentativi e più bizzarri, Giorgio Manganelli, che è dedicata una compatta sequenza di tre saggi, segno, tra l'altro, di un tributo al grande prosatore nel centenario della sua nascita. A Manganelli dobbiamo d'altronde alcune scritture che trovano nella voce la loro principale valvola espressiva, se non proprio una ragion d'essere: si pensi ai colloqui delle *Interviste impossibili* e ai radiodrammi, come quel *In un luogo imprecisato* che assume le sembianze acustiche della 'macchina attoriale' per eccellenza, Carmelo Bene, e della sua compagna di microfono Lydia Mancinelli.[9]

Si comincia con un'indagine approfondita del libro forse più esplicitamente legato alla dimensione orale, *Rumori o voci*, del 1987. È a Sara Nocerino che è affidato il compito di avvicinarlo nel saggio dal suggestivo titolo *Scrivere l'ascolto: «[...] è questa la parola?»*. Si distingue poco con gli

[9] *In un luogo imprecisato* e le *Interviste* sono leggibili in G. Manganelli, *A e B*, Milano, Rizzoli, 1975; si veda inoltre Idem, *Le interviste impossibili*, Milano, Adelphi, 1997.

occhi, tra queste pagine. Lo spazio retorico che si attraversa è ostile alle immagini: il personaggio di questo libro non vede, ma contempla sentendo; «ha a disposizione unicamente l'udito per 'mappare', interpretare e quindi orientarsi in un territorio dove, privato della visione, ha perso contezza persino della sua stessa dimensione e consistenza» (p. 48). Il 'privilegio ottico' dell'Occidente viene espulso da una narrazione che si fonda piuttosto su sensazioni spaesanti, dettate dalla necessità di aguzzare l'orecchio per cercare di orientarsi in un non-luogo di pura astrazione. Tentativo estremo, come scrive Nocerino, «di insinuarsi in quello spazio minimo che si trova appena prima della parola (e della Palude)» (p. 56), *Rumori o voci* è forse pienamente comprensibile se considerato in quanto approssimazione prosastica a forme artistiche maggiormente legate all'astrazione, come la musica, «in cui il ritmo è in grado di mortificare il testo» (p. 57).

Allarga la 'visuale' (per così dire, poiché in fondo «nulla avete visto»), pur concedendo adeguato spazio a *Rumori o voci*, Fabrizio Bondi, che pone un esplicito interrogativo. *Le voci nella Voce: chi parla in Manganelli?* A dispetto della riconoscibilissima *vox* da trattatista barocco, «attorcigliato alle proprie ipotesi e alla propria convoluta retorica con sublime (e ironica […]) pedanteria» (p. 59), Manganelli non nutre il mito della voce. Che non è tanto affare dell'essere umano, né soltanto dell'*auctoritas*, sebbene tale piega padronale venga derisa nelle pagine di *Sconclusione*: la voce viene sottoposta a una serrata desacralizzazione, che ne disattiva quelle che Bondi definisce le «caratteristiche metafisiche positive» (p. 67). Tuttavia, sono pur sempre presenti dei personaggi-voce nella narrativa manganelliana, che danno vita a singolari confronti che danno vita, più che a «un effettivo bivocalismo», a 'monologhi a due voci' (p. 69), sempre però all'insegna della corrosione delle intenzioni rappresentative e mimetiche di una letteratura che resta 'menzogna'.

Nel labirinto dei 'sensi possibili' esplorato da Manganelli compare anche quello offerto dalla triangolazione di suono-ascolto, essere e spazio, al quale dedica la sua attenzione Arianna Agudo nel saggio *L'ascolto ipotetico, ulteriore, possibile*. Anche per la studiosa il suono manganelliano, e con esso l'essere che lo incarna («l'Essere-suono», p. 82), è entità che «si dà per negazione – ovvero non si dà […] restando così sospeso nella sfera delle ipotesi, come pura possibilità» (*ibidem*). Nelle opere teatrali e nei già citati radiodrammi non è solo il 'chi' a rimanere opaco; se si parla di voce, sono anche in dubbio il 'da dove' e 'da chi' provengano le parole-suono, così come il loro rapporto con ciò che suono e spazio sembrerebbero non essere, rispettivamente il *silenzio* e il *vuoto*. Analogamente ad Heidegger, l'essere-suono sembra sempre e solo un 'essere-possibile'; tuttavia, a differenza del filosofo, Manganelli sembra negare la differenza ontologica tra essere (Essere-suono)

ed ente proprio in virtù della «incomprensibilità sostanziale del suono: se i 'rumori' sono in teoria ascrivibili agli oggetti inanimati – enti – e le 'voci' alle persone – esseri animati –, il protagonista presto si accorge che questa distinzione non è poi così meccanica perché, infatti, per produrre un suono, anche un oggetto inanimato deve muoversi ed essere – in qualche misura – 'animato' e, viceversa, non è detto che un essere animato produca suono, ovvero che si muova» (p. 83). Se così stanno le cose, sarà il 'silenzio del senso' (come scrive Agudo richiamandosi ad Andrea Cortellessa e a Jean-Luc Nancy), ben accostabile all'oscurità che grava sull'intero immaginario di Manganelli, che si dovrà imparare ad ascoltare.

5. *Rumori o voci* esce nel 1987; siamo ormai al crepuscolo del XX secolo, una fase ancora in gran parte da comprendere in cui domina il *medium* televisivo, come ci ricorda Riccardo Donati: negli anni '90, la televisione «era davvero il Tutto, lo Spirito Universale onnipotente, il Blob videodromico che invadeva i corpi, inondava occhi e orecchie, e col riflusso della sua risacca sommergeva le menti» (pp. 91-92). La poesia reagisce a questa egemonia, introiettandone e disinnescandone il linguaggio spettacolar-capitalistico, come fa Tommaso Ottonieri nella sua *Elegia Sanremese*, oggetto del contributo di Donati (*Quel motivetto che mi piace tanto. Le elegie sanremesi di Tommaso Ottonieri*). *Elegia* è una raccolta a metà strada tra poesia e musica comparsa in una collana, *inVersi* di Bompiani, che pubblicava classici volumi cartacei allegandovi un compact disc contenente registrazioni poetiche: è «un libro centrato sul piccolo schermo com'era e per molti versi non è più» (p. 92), che tocca però questioni assolutamente attuali, come «l'intreccio capitalismo/feticismo delle merci/espropriazione dei corpi» o il «nodo che stringe innovazioni tecnologiche e spossessamento dell'organismo»; e lo fa però lavorando su materiali linguistici di consumo, torcendoli in una direzione *trash'endente*, «celeste e geologica insieme» (*ibidem*).

Quello di Ottonieri rappresenta a tutti gli effetti un caso in cui poesia e discografia si compenetrano in un progetto d'autore; questa, però, è solo una delle materializzazioni storicamente datesi di questo binomio. Valentina Panarella, autrice del saggio Incisioni su verso*: poesia e discografia in Italia nel secondo Novecento*, ha lavorato a lungo sulle collane letterarie dell'industria discografica del secondo Novecento. Le sue pagine sono, per l'appunto, dedicate alla presentazione di un panorama difficile da sondare, data l'assenza di cataloghi e altre risorse archivistiche; ciò nonostante, è possibile ora gettare un primo sguardo sulla discografia poetica degli anni '50 e '60, la cui fasce ascendente coincide con l'aumento produttivo dell'industria discografica italiana. Panarella prende in esame sia collane aventi «funzione

prevalentemente antologica», sia caratterizzate da una «impostazione di tipo storico-letterario» (p. 103), benché tutte vantino «numerose pubblicazioni, e […] registr*ino* dizioni poetiche e attoriali, in collaborazione con artisti impegnati nella parte grafica dei progetti» (*ibidem*). Quel che è più interessante è il rapporto che si instaura tra forma-libro e supporto-disco: secondo la studiosa, «nei dischi inseriti all'interno dei libri e nei libri inseriti all'interno dei dischi, le controparti resistono, si amplificano e si limitano vicendevolmente» (p. 112), generando un cortocircuito che assume diversi tratti in altri ambiti artistici al limite tra arte e letteratura.

Come si vede, le 'forme' che assume la voce sono molteplici a seconda del lavoro svolto sulla sua sonorizzazione e sulla presenza dell'autore su una scena, sul 'feticcio' rappresentato dalla 'vera voce' di un poeta o sulla reinvenzione che ne fanno i lettori terzi per un pubblico. Molto resta da scrivere e ancor più, forse, da fare, ma la presente miscellanea vuole essere il primo passo di un percorso collettivo che promette ulteriori sviluppi.[10] Ci siamo appena schiariti la gola; possiamo dunque cominciare. *Press Play*.

Giuseppe Andrea Liberti

[10] Sia consentito, *in limine*, un ringraziamento vivissimo alle autrici e agli autori dei saggi qui raccolti, per la tempestività con cui hanno voluto aderire al progetto editoriale; a Tommaso Gorni, per la pazienza con cui ha seguito l'iter redazionale del libro; a Vincenzo Caputo, per l'aiuto offerto durante le prime fasi della sua elaborazione; infine, a Giancarlo Alfano, senza il quale nulla di tutto ciò sarebbe stato possibile.

«Un piccolo schermo fluorescente». Testo e polifonia nel Galateo in Bosco

Lorenzo Morviducci
Scuola Superiore Meridionale, Napoli

1. Il poeta e il linotipista

Fin dagli anni ’50 Andrea Zanzotto si è mostrato sensibile ai nuovi *media* e alle forme artistiche nate nel Novecento, interessandosi alle recenti teorie musicali, al fumetto e al cinema. Senza dubbio determinante lo *choc* per il rinnovarsi delle avanguardie artistiche che ha comportato un’evidente accelerazione in senso sperimentale della sua poesia, e questo nonostante la tempestiva quanto polemica recensione all’antologia dei *Novissimi*.[1]

È in un clima di forti e molteplici sollecitazioni che la testualità delle opere di Zanzotto si trasforma: macroscopico segno ne è il passaggio – a partire da *La Beltà* del 1968 – dalla classica verticalità del testo poetico ‘a stampa’ ad una *mise en page* molto più mossa, caratterizzata da un’originale disposizione dei versi, dall’uso dei bianchi tipografici, dall’immissione di piccole icone e da segni interpuntivi idiosincratici che diventeranno caratteristici della sua poesia (trattini, barrette verticali…). «Non so come se la caverà il linotipista che dovrà comporre questa poesia»,[2] si domandava Eugenio Montale recensendo proprio *La Beltà*. La battuta rende evidente, tirando in ballo un aspetto prettamente tipografico della composizione materiale del testo, quanto la poesia di Zanzotto metta in crisi, a questa altezza, l’immagine di lirica così come ce l’ha consegnata una

[1] A. Zanzotto, *I “Novissimi”* [1962], in Idem, *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario,* a cura di G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 24-29. Esemplare uno studio di Chiara Portesine, che ha mostrato come scrivendo *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* (1969) – la sua opera forse più implicata nella semiosfera audiovisiva degli anni ’60 – Zanzotto sentisse un’angosciante influenza del fratello-nemico Sanguineti (C. Portesine, *Edoardo Sanguineti e Andrea Zanzotto. Storia di un tributo intermittente*, «Italianistica», XLVII, 2018, 1, pp. 257-282).

[2] E. Montale, *La poesia di Zanzotto* [1968], in Idem, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979,* II, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 2894.

centenaria arte tipografica. È possibile che questo processo risenta, come si vorrebbe proporre, dell'emozione culturale suscitata dal «conflitto mediale sortito dalla diffusione sempre più massiccia dei nuovi supporti elettrici»,[3] cui è conseguita un'oralità di ritorno.

Si è scelto il *Galateo in Bosco* (1978), la prima anta della pseudo-trilogia, come caso di studio per una ricognizione del rapporto tra poesia e oralità in Zanzotto.[4] Le motivazioni sono, oltre all'indiscussa importanza del *Galateo* all'interno dell'opera complessiva dell'autore di Pieve di Soligo, a) la coincidenza con rilevanti eventi performativi; b) l'intensificarsi a quest'altezza cronologica della riflessione critica di Zanzotto sul tema; c) la valorizzazione, in alcuni componimenti, di elementi sia visivi sia sonori ai fini di una piena 'riuscita' estetica; d) la presenza di indicazioni esecutive fornite da Zanzotto in sede di autocommento.

2. 1979-1981: una diffidente attrazione

L'estate del 1979 è ricordata nella storia della recente poesia italiana per il consumarsi di un evento che col tempo si è caricato di significati simbolici epocali: il Festival di Castelporziano. Richiamando un pubblico non di soli *habitués* di circoli letterari, e pertanto di proporzioni anomale, il Festival vide avvicendarsi sul palco grandi nomi stranieri (Ginsberg, Evtušenko) e poeti italiani (Amelia Rosselli e Dario Bellezza, ad esempio) ma, soprattutto, quello stesso pubblico distratto e contestatore che, in gran parte, ignorava, fatta eccezione per le *stars* internazionali, chi fossero coloro i quali si esibivano.

Ad un poeta così attento come Zanzotto (e per nulla isolato come talvolta passa nella *vulgata*) non poteva certo sfuggire ciò che era successo a Castelporziano: e difatti ne faceva menzione, veloce ma pregnante, in un intervento del 1980 uscito su «Ateneo Veneto», dove notava come fosse divenuta «di grande interesse l'attuale moda delle letture pubbliche, a cura

[3] G. Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Luca Sossella Editore, Roma, 2015, p. 19.

[4] Sull'interesse di Zanzotto per il cinema cfr. A. Zanzotto, *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari,* a cura di L. De Giusti, Venezia, Marsilio, 2011 e *Andrea Zanzotto tra musica, cinema e poesia,* a cura di R. Calabretto, Udine, Forum, 2005. Per altre analisi dell'interesse per i nuovi media in Zanzotto cfr. A. Scarsella, *Mediosfera, idiocanonicità e linguaggio poetico nel secondo Novecento (note a margine di un problema e letture di Gatto, Balestrini, Accrocca e Zanzotto),* in *Poesia e nuovi media,* a cura di F. Giusti, D. Frasca e C. Ott, Firenze, Cesati, 2018, pp. 105-117; A. Giovene, *Letteratura e universo audiovisivo. Andrea Zanzotto, tra poesia e «tivucinema»*, «Gradiva», 59, 2021, pp. 60-70.

degli Assessorati, letture di tipo tradizionale ed anche letture o rappresentazioni surreali come quelle di Castelporziano».[5]

A questo, si aggiunga il riferimento, qualche anno dopo, di un altro evento che all'epoca ebbe ugualmente grande risonanza: la *lectura Dantis* di Carmelo Bene dalla Torre degli Asinelli del 1981 per le vittime della strage di Bologna, che Zanzotto, in maniera molto netta, definirà poesia 'kingkonghizzata'.[6] Se la battuta si attagliava in modo malignamente perfetto alla *performance* di Bene, che in effetti si era 'arrampicato' sulla torre per mettere in voce il suo *Inferno* – essa si trovava nel già citato intervento del 1980, ad intendere l'uso di impianti di amplificazione per le letture poetiche:

> le nuove situazioni di lettura, forti di mezzi elettronici, possono risolversi in ambigue valanghe, evocano quasi la voce di uno spettro, o di spettri grandiloquenti, specie di King-Kong dalla voce "altoparlata". E ciò, facendo strapiombare il testo tutto sul "*coté*" fonico, lo impoverisce, ne riduce la possibilità di avvicinamento autentico, ne inibisce l'"auscultazione".[7]

Già per i brevi giudizi su questi eventi, va probabilmente assunto quale problematico dato di partenza una certa diffidenza verso la dimensione performativa, particolarmente se assunta come *primum* dell'esperienza poetica – emblematico il titolo di un componimento di *Fosfeni* che molto ha a che fare

[5] A. Zanzotto, [s,t.], «Ateneo Veneto», XVIII, n.s., 1980, 1-2, p. 170. Un altro intervento uscito proprio per la presentazione di Castelporziano è Idem, *Un pugno di versi nell'occhio del guardone*, «l'Espresso», 27 maggio 1979. I due testi sono già citati in A. Cortellessa, *Parossismi di purezza. Baratri-nord nella "pseudo-trilogia"*, in *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e laguna di Venezia,* a cura di G. Pizzamiglio, premessa di F. Zambon, Venezia, Olschki, 2008, pp. 116-142 in part. pp. 129-133.

[6] Così, rivolgendosi al poeta Sauro Albisani in occasione di una lettura in un convegno dedicato proprio alla *fonè*: «Non immagini come [le tue poesie] potrebbero essere kingkonghizzate da Carmelo Bene, per esempio dall'alto di qualche torre?» (A. Zanzotto, *La voce frustrata,* in *Fonè. La voce e la traccia,* a cura di S. Mecatti, con la collaborazione di A. Panicali, Firenze, La casa Usher, 1985, p. 384). Ad onore di cronaca, comunque, Zanzotto ha intrattenuto con Carmelo Bene un intenso rapporto telefonico, forse proprio alla fine degli anni '70, come si legge nella conversazione tra Andrea Cortellessa e Jean-Paul Manganaro (*Il fenomeno*, «Antinomie», 16 marzo 2022, online, URL: *https://antinomie.it/index.php/2022/03/16/il-fenomeno/*; ultima consultazione: 9 gennaio 2023). Una traccia è riportata dallo stesso artista salentino – sempre molto cauto nei confronti dei poeti contemporanei – in un'intervista radiofonica con Doriano Fasoli del 2000 sul suo poema *'l mal de' fiori*, a commento di un verso: «*Ecce femina che no.* Ad esempio, questo "no" all'inglese messo in finale che crea un effetto stroboscopico proprio. Questo in una telefonata tanto tempo fa anche Zanzotto lo aveva notato» (trascrizione mia; la citazione si può ascoltare a 6:43-7:00 min. della registrazione: *https://www.youtube.com/watch?v=k3yfoVZXsik*; ultima consultazione: 3 gennaio 2023).

[7] A. Zanzotto, [s.t], «Ateneo Veneto», cit., pp. 170-171.

con il nostro tema: *Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro* –[8] cui si aggiunge un'antipatia nei confronti del poeta 'vate', che vedeva ritornare sotto forma di idolo capace (artaudianamente, con il suo corpo) di «diventare quasi capro espiatorio di tipo eucaristico per le folle, in tal modo "salvate" o almeno interpretate nelle loro profonde pulsioni unificanti, nei loro immensi bisogni e desideri».[9] Oltre a ciò, vi è in Zanzotto una certa ritrosia alla lettura, dichiarata spesso quando si trattava di prodursi in pubblico, nonostante una capacità di modulare la propria voce a seconda di ciò che leggeva, talvolta più ironica,[10] altre piana, altre come proveniente da una lontananza glaciale.

Tuttavia, è un dato ugualmente significativo che proprio negli anni in cui più si dava 'fiato' alla poesia, Zanzotto riflettesse sulla sua dimensione orale-performativa, come testimoniano gli interventi che si citeranno più avanti. È peraltro un segno dei tempi che l'unica registrazione organica di una sua lettura poetica, pensata appositamente per la pubblicazione, sia l'audiocassetta allegata al poemetto *Mistieròi* del 1984 per i tipi di Scheiwiller,[11] per la quale pure doveva aver avuto un peso determinante l'idea di una non-scrivibilità

[8] A. Zanzotto, *Fosfeni,* in Idem, *Le poesie e prose scelte,* a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 677-680. Su questo componimento cfr. M. Manotta, Diffidare Gola, corpo, movimenti, teatro *di Andrea Zanzotto*, in Idem, *La lirica e le idee. Percorsi critici da Baudelaire a Zanzotto,* Roma, Aracne, 2004, pp. 257-284.

[9] A. Zanzotto, *Poesia e televisione* [1989], in Idem, *Le poesie e prose*, cit., p. 1326.

[10] Sarebbe ad esempio il caso di *Meteo,* che pare ritenesse, sulla fine degli anni '90, «tra tutti [i suoi libri] recitabile», in particolare, «con una voce da Paperino (nel senso di Donald Duck)» (P. Vescovo, *Cine veneziano e teatro dei campi. Doppiaggi zanzottiani*, «Quaderni Veneti», VI, 2017, 1, pp. 185-200: 186).

[11] A. Zanzotto, *Mistieròi-Mistirús. Poemetto in dialetto veneto tradotto in friulano*, traduzione di A. Giacomini, con nastro magnetico contenente la lettura dei due autori e tre acqueforti di G. Zigaina, postfazione di D.M. Turoldo, Scheiwiller, Milano 1984. Alla collaborazione con alcuni musicisti si devono alcune registrazioni in studio della voce di Zanzotto. È il caso di Mirco De Stefani, che ha tratto delle vere e proprie opere musicali dalla pseudo-trilogia in un lavoro che va dal 1994 a 1996 (tuttavia l'unico testo registrato con la voce di Zanzotto è *(Anticicloni, inverni)* di *Fosfeni*). Sempre alla collaborazione con Mirco De Stefani si devono le letture di *Da un eterno esilio*... e *Irrtum* in un disco intitolato *Composizioni da camera* e pubblicato nel 2001 (il disco è in realtà chiuso da *Fora par al Furlan*, poesia dedicata a Pasolini ed inclusa in *Sovrimpressioni*, ma letta da Daniela Zorzin). Letture di Zanzotto (*E po' muci* ed *Isla Bonita*) sono presenti anche in un disco della Furlan Shop Orchestra intitolato *Storie venete* ed uscito nel 1999 che, si legge nel libretto, è «liberamente tratto ed ispirato da Il Milione e Bestiario Veneto di Marco Paolini». Per altre esecuzioni musicali, senza la collaborazione di Zanzotto, cfr. la nota *Musiche su testi di Andrea Zanzotto,* a cura di R. Calabretto, in *Andrea Zanzotto. Tra musica cinema e poesia,* cit., pp. 183-184. Numerosi pure gli spettacoli teatrali ispirati alle opere di Zanzotto, anche recenti: del 2022 è ad esempio *Ecloga XI* della compagnia Anagoor, testimone di una vitale ricezione del poeta.

del dialetto, che in questo modo veniva restituito (quasi un risarcimento) alla sua dimensione orale.[12]

3. Tra libro e voce: funzione Mallarmé e funzione Artaud

Una diffidenza mista quindi ad attrazione, quella provata nei confronti della performatività, che se lo portava a ritenere insufficiente la poesia sonora – esemplata da Jackson Mac Low e Charles Matz nel citato componimento di *Fosfeni* e chiamati in causa anche nell'intervento del 1979 (ma pubblicato dieci anni dopo) *Poesia e televisione* – non risparmiava neanche il polo opposto della poesia visiva, che sempre in quegli anni conosceva in Italia un periodo di accesa sperimentazione.[13] In effetti, Zanzotto sembra voler assicurare alla poesia la possibilità di poter occupare sì gli 'spazi' del fonico e del visivo, ma *non* solo quelli, cercando insomma di non limitarla ad uno solo di questi aspetti.[14] Questo campo di tensioni sembra legarsi all'opposizione Mallarmé-Artaud (da intendere come funzioni) particolarmente cara alla riflessione critica di Zanzotto. I due autori francesi rappresentano le coppie oppositive 'poesia-testo' e 'poesia-corpo': da un lato, cioè, una «poesia-lingua percepita come qualcosa che ha una assoluta vita propria, ricca di una totale autonomia»[15] (Mallarmé); dall'altro una «poesia sommamente impura e quasi gorgogliata»[16] che rimane invischiata nel corporeo. Zanzotto propone per la prima volta questa dicotomia durante un convegno in onore di Ungaretti (l'anno è, ancora, il fatidico 1979 di Castelporziano), per commentare le letture che il suo primo maestro faceva dei propri testi:

Nella voce si ha quasi la moltiplicazione all'infinito di quello che è il "giacimento" della pagina; esso viene quasi resuscitato e trasfigurato in una forma di verticalismo, in un diffondersi di onde in prospettive di possibilità senza fine. Il testo che stava là

[12] In un appunto ai margini di una stesura autografa di *Mistièroi,* Zanzotto scrive: «Ho l'impressione di aver fatto qualcosa di tremendamente maligno, inutile ingiusto tentando di scrivere il dialetto: lui non lo vuole» (F. Venturi, *Genesi e storia della "trilogia" di Andrea Zanzotto*, Pisa, ETS, 2016, p. 116).

[13] Per i giudizi su poesia sonora e poesia visiva si veda A. Zanzotto, *Poesia e televisione*, cit., pp. 1327-1328. Si ricordi che lo stesso Zanzotto ideò una «poesia visiva fondata» con *Microfilm* (in *Pasque*): cfr. Idem, *Una poesia, una visione onirica?* [1984], in Idem, *Le poesie e prose,* cit., pp. 1288-1299, in part. pp. 1294-1295.

[14] «A me non interessano l'aspetto visivo in sé e per sé né la forma fonica e basta; nella poesia ci sono sempre contemporaneamente un momento visivo ed un momento fonico, che devono integrarsi per non far perdere qualcosa della pienezza del fatto poetico» (Idem, *Intervento* [1981] in Idem, *Le poesie e prose,* cit., p. 1284).

[15] Idem, *Tra ombre di percezioni "fondanti"*, in Idem, *Le poesie e prose,* cit., p. 1341.

[16] Ivi, p. 1342.

sepolto nella carta è dunque ridiventato suono di parola. Ma quale parola? È forse l'"esecuzione" che lo stesso Ungaretti fa della propria musica poetica, quella più autorizzata? Certo nel modo della lettura di lui, molte di quelle modalità che sono sembrate caratteristiche tanto della sua personalità quanto della sua poesia vengono fuori. [...]; appare molto chiaramente quella particolarissima divaricazione che caratterizza e fonda la situazione umana e poetica di Ungaretti. Riudendo la sua voce sembra ancor più motivato collocarlo tra due poli contrapposti della tradizione di ricerca letteraria nel nostro '900, nostro anche in senso europeo.[17]

A ben vedere, si può articolare questa dicotomia in un'ottica più propriamente mediale: da un lato il libro tipografico e dall'altro la voce, registrata e trasmessa, emanazione 'muscolare' del corpo. Da un lato il testo, che aspirava a diventare *Livre* assoluto e che, nella sua forma più progredita, si era dato quale straordinario esempio di poesia visiva nel *Coup de dès*, legato peraltro al montaggio giornalistico e al formato del periodico; dall'altro la voce di un corpo che, *in extremis*, era arrivato a registrare le proprie «estreme lallazioni e focomelie foniche»[18] in *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, opera radiofonica del novembre del 1947 subito censurata dalla Radio diffusion française e distribuita solo in forma 'pirata' fino alla rimessa in onda nel 1973.[19] Nel Novecento nostrano, in effetti, era difficile trovare un caso più esemplare di Ungaretti, nel quale chiaramente avvertibili sono proprio le due spinte mediali: da un lato la *Vita d'un uomo,* il libro per eccellenza della poesia italiana del Novecento (non a caso si tratta del primo dei Meridiani Mondadori); dall'altro, la voce, riconoscibilissima, di Ungaretti, che rimette continuamente in viaggio le onde sonore della sua poesia attraverso le letture pubbliche e i dischi.

Il 'rimbalzo' tra queste due polarità (che possiamo ora definire del libro e della voce) si manifesta, a ben vedere, anche in un congegno chiaramente tipografico come il *Galateo in Bosco*. Un'evidenza che appare appena si apra l'opera è il fondamentale ruolo svolto dal supporto tattile-visivo. L'opera non sarebbe la stessa se non potessimo visualizzare i *cliché* che aprono e chiudono il *Galateo*: la mappa della Linea degli Ossari, o la riproduzione, come mangiucchiata da un topo in una biblioteca, della *Canzone montelliana* del poeta locale Carlo Moretti, o ancora le riproduzioni della poesia di Niccolò Zotti, o le continue segnaletiche e le piccole icone disegnate dal poeta. Allo stesso tempo, tuttavia, la profusione di elementi grafici è controbilanciata dalla collocazione centrale dell'*Ipersonetto,* il cui maggior tasso di oralità è

[17] Idem, *Testimonianza* [1979-1981], in Idem, *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, a cura di G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001, p. 87.

[18] Idem, *Tra ombre di percezioni "fondanti"*, in Idem, *Le poesie e prose*, cit., p. 1346.

[19] Si veda su Artaud anche il testo Idem, *Da Artaud: combustioni e residui*, in Idem, *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, cit., pp. 173-175.

dovuto al recupero della gabbia metrica, oltre che al proliferare di figure foniche. Sarà un *Coup de dès*, sì, ma al passo con le nuove forme dello spazio e del tempo, con una dimensione in più: «tétradimensionnels».[20] Così da non perdere la «polidimensionalità del testo poetico»[21] in cui pagina, immagine e voce giungono a integrazione.

4. Sonetti, film, cori: tre diverse organizzazioni testuali

Si può fare un passo ulteriore dopo aver notato che i vari 'luoghi' del libro concorrono a bilanciare i due poli individuati, poiché all'interno dello stesso componimento si potrà riscontrare un loro riequilibrarsi quasi omeostatico. Si prenda come caso proprio l'*Ipersonetto*:[22] alla proliferazione fonica si oppone la rigidità della numerologia, poiché l'*Ipersonetto* si compone, appunto, di quattordici sonetti preceduti e seguiti da due sonetti che fungono da *Premessa* e da *Postilla*. Un sonetto 'al quadrato', che oltre all'immagine mentale di abnorme sonetto (un sonetto per ogni verso) con l'aggiunta dei due componimenti assumeva anche le proporzioni di un vero e proprio quadrato, come lo stesso Zanzotto aveva presente, stando allo schema compositivo approntato dall'autore.[23]

A questo punto, non desta così tanto stupore che il punto più 'profondo' dell'*Ipersonetto* (e quindi dell'intero *Galateo in Bosco*) sia proprio l'ideogramma che segue il *Sonetto del soma in bosco e agopuntura*.[24] Secondo uno schema di reversibilità che per Zanzotto è usuale sia in poesia che nella riflessione critica, il punto ombelicale dell'*Ipersonetto* è quindi un simbolo grafico che si caratterizza per quello che si potrebbe definire un mutismo parlante: come affermerà in un'intervista tarda «è l'ideogramma che sigilla la poesia a rappresentare il principale luogo fonetico-grafico del testo, nella sua visività per noi muta, ma in realtà nascostamente parlante, segreta».[25]

Una sinergia di materiali di provenienza visiva e orale si ritrova anche in *Diffrazioni, eritemi*[26] uno dei componimenti liminali del *Galateo in Bosco*. Qui la situazione è diversa e apparentemente ben più caotica di quella

[20] «Coup de dés tétradimensionnels» si legge in versi marcatamente metapoetici in *Stati maggiori contrapposti, loro piani* in A. Zanzotto, *Il Galateo in Bosco,* in Idem, *Le poesie e prose*, cit., p. 368.

[21] Idem, *Poesia e televisione,* cit., p. 1328.

[22] Idem, *Il Galateo in Bosco,* cit., pp. 591-608.

[23] La carta è stata recentemente riprodotta in A. Cortellessa, *Zanzotto. Il canto nella terra,* Bari-Roma, Laterza, 2021, p. 237.

[24] Idem, *Il Galateo in Bosco,* cit., p. 600.

[25] C. Bologna, *A colloquio con Andrea Zanzotto*, «Critica del testo», VI, 2003, 1, p. 625.

[26] A. Zanzotto, *Il Galateo in Bosco,* cit., p. 600.

dell'*Ipersonetto*: nessuna forma metrica tradizionale, ma al contrario una disposizione particolarmente variegata dei versi, le icone dei quattro semi delle carte trevigiane, il disegno di una 'tenia'. Al contrario dell'impressione iniziale, questo spazio risulta in realtà 'metricizzato' proprio da questi elementi eterogenei, che compaiono nel testo con una loro regolarità: dopo una 'premessa', il componimento si articola in quattro parti, ciascuna delle quali, costituita dalla narrazione di un evento entrato nella memoria collettiva locale, è introdotta dal seme di una carta e dal suo motto ed è caratterizzata visivamente dalla regolare distribuzione di puntini disegnati dall'autore.

Analizzando il componimento, si noterà poi come la 'premessa' realizzata come una sorta di *scriptio continua* che presenta la scena nella «visione deformante»[27] di un obiettivo grandangolare,[28] come se si stesse cercando di inquadrare e riprendere un soggetto particolarmente grande ed in tutti i particolari. Ci si trova nella manzoniana Osteria della Malanotte, dove si sta svolgendo una partita a Carte Trevigiane, i cui giocatori raccontano leggende popolari locali (quattro: una per ogni parte di *Diffrazioni, eritemi*). Su un diverso piano di lettura, non referenziale ma metaforico, «il gioco non è altro che il combinarsi e lo scombinarsi dentro la nostra mente dei ricordi, non solo di quelli personali, ma anche di quelli collettivi».[29] Più che come una fotografia, *Diffrazioni, eritemi* si organizza come una «specie di film»[30] in cui si concentra un «percorso storico particolarmente lungo»;[31] con dei 'buchi' narrativi, tuttavia, poiché si tratta di «una pellicola deteriorata, piena di salti, di interruzioni; questi rappresentano il procedere a salti del ricordo, con la successione rapida di periodi che possono essere cronologicamente molto lontani».[32] Tanto più vero, il paragone con il cinema, che la stessa scena appare come 'microfonata': il rumore degli 'oggetti di scena' («Rimescolamento, Vrrrrrrrr») e la colonna sonora dell'«Accompagnamento di chitarre erotodemagogiche» (come in una canzone folk), fino ai ben più inquietanti

[27] Idem, *Intervento*, cit., p. 556-559.

[28] Qualche anno prima Giulia Niccolai aveva pubblicato il suo primo romanzo che portava il nome proprio dell'obiettivo fotografico: G. Niccolai, *Il grande angolo*, Milano, Feltrinelli, 1966 (per la nuova edizione riveduta dall'autrice cfr. Eadem, *Il grande angolo,* introduzione di M. Graffi e nota dell'autrice, Salerno, Oedipus, 2014).

[29] A. Zanzotto, *Intervento,* cit., p. 1253.

[30] Ivi, p. 1254. Più avanti, nello stesso scritto (che si divide in due parti in quanto originato da due conversazioni con degli studenti) Zanzotto spiega: «Il riferimento alla fotografia ed al cinema rientra spesso nelle mie poesie, perché appartiene alla nostra esperienza quotidiana tutti gli apparecchietti della civiltà tecnologica hanno ormai condizionato la nostra quotidianità, ma possono anche fornirci delle chiavi di espressione più complete. Come avrei potuto significare l'idea di quel particolare impatto con la realtà che è dato dall'uso del grandangolare, prima che ci fosse la macchina fotografica?» (ivi, p. 1284).

[31] Ivi, p. 1253.

[32] *Ibidem*.

suoni, che ci introducono al grande tema del *Galateo in Bosco*: le «prime baionettate», le «prime smitragliate / sul fondo del cupo / cupo tambureggiare / delle migliaia e migliaia di cannoni // dallo Stelvio al Mare».

Ma vi è un passaggio successivo: se è vero che elementi grafici e narrazioni còlte sulla bocca di avventori, sono ordinatamente disposte, questa metricizzazione dello spazio poetico preluderà ad un'esecuzione. È lo stesso Zanzotto che, ancora in sede di autocommento, chiarisce come anche gli elementi visivi della sua poesia «hanno valore di interpunzione: come il punto interrogativo o esclamativo segnalano un cambiamento del tono di voce», essi indicano mutamenti «in un discorso che vuole essere ricco dal punto di vista musicale […]».[33] Il testo può essere paragonato ad una partitura che, per quanto interpretabile, presenta indicazioni utili per una sonorizzazione. Si legga il seguente autocommento di Zanzotto, estratto ancora dall'*Intervento*:

> È difficile precisare in che cosa consista la tonalità "bastoni" o la tonalità "coppe", perché la loro realizzazione è affidata all'interprete… Faccio qualche esempio: per uno la tonalità "coppe" potrebbe basarsi anche nel "sentire" gente che sbevazza, che butta giù il liquido a garganella; la tonalità "denari" nel "din din" delle monete (che del resto sembra risuoni quotidianamente dalle pagine dei giornali, specie nei periodi quando c'è una grande crisi economica e i governi non tengono fede alle loro promesse).[34]

Ugualmente i puntini di sospensione, non disposti in linea retta ma ritornanti «su se stessi, quasi girovaganti sulla pagina […] indicano uno stato di sospensione del pensiero, ma una sospensione non lineare, come quella di chi sta a "ponzare", magari mugolando o fischiettando tra sé e sé».[35]

È interessante notare come talvolta troveremo inscritte nella stessa organizzazione testuale del *Galateo in Bosco* delle indicazioni di esecuzione. Un esempio è fornito da *Pericoli d'incendi*.[36] In questo testo, in cui vi è un cauteloso avvicinamento agli alberi del bosco, i versi sono disposti in una doppia colonna e come a 'ciuffi d'erba' o arbusti che indicano le varie componenti, apparentemente caotiche, di cui è fatto il bosco.[37] Lo svolgersi del testo su un binario parallelo induce a vederlo come una «partitura musicale a due

[33] Ivi, pp. 1256-1257.
[34] Ivi, p. 1257.
[35] Ivi, p. 1256.
[36] Idem, *Il Galateo in Bosco,* cit., p. 573-575.
[37] Per Dal Bianco si tratta di «"focolai" che mimano la dispersione degli indizi di poesia nel bosco» (S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie,* in A. Zanzotto, *Le poesie e prose,* cit. p. 1586).

cori» , come nota anche Dal Bianco nel suo commento,[38] che si alternano o si sovrappongono: questa disposizione è una sorta di indicazione del 'compositore' (è il caso di dirlo) all'esecutore, proprio come in uno spartito. Anche le icone che compaiono in questo componimento sono suscettibili di una loro sonorizzazione come, stando alla testimonianza di Piermario Vescovo (che ha tratto nel 1999 uno spettacolo da *Fosfeni,* in cui erano inserite anche delle letture del poeta), lo stesso Zanzotto aveva provvisto a fare in occasione di una registrazione del componimento:

> Zanzotto arrivato al cartello da segnaletica stradale da cui il titolo del componimento, lo eseguiva con un rumore di fiammifero strofinato o di combustione che si propaga nel bosco. [...] Lo stupore e il piacere riguardavano la semplice 'sostituzione' da parte del poeta in persona delle figure e degli scarabocchi, dei cliché, con immediati 'effetti sonori'.[39]

5. La poesia nell'epoca della ventriloquia

Prima di avviarci alla conclusione, vale forse la pena di soffermarsi su un altro aspetto dell'opera. Se è vero che codice linguistico ed iconico si mescidano, per cui avremo una testualità ibrida, lo stesso tessuto linguistico mostra di essere al suo interno estremamente composito. La lingua del *Galateo in Bosco* tende ad incorporare tutti i sedimenti storico-geografici del Montello, così da essere «sovrapposizione di tutto su tutto».[40] Già gli studi di Stefano Agosti hanno chiarito come Zanzotto, con le nuove acquisizioni de *La Beltà*, ha assunto il «linguaggio nella sua totalità *come luogo dell'autentico e dell'inautentico*», potendone raggiungere i punti estremi: «dalla pluralità dei codici, e magari dalla confusione o dalla babele dei codici [...] a quel punto o a quel luogo ove la lingua [...] finisce per incepparsi nel suono pre-articolatorio o magari per sfociare addirittura nel silenzio»,[41] che sarebbe poi il balbettio (fino alla forma del *petèl*, come punto liminale tra suono inarticolato e linguaggio articolato). Troveremo così effetti di quell'«oralità perpetua»[42] che è il dialetto in un testo come *(E pò muci)*,[43] la lingua pavana di

[38] *Ibidem*.

[39] P. Vescovo, *Cine veneziano*, cit., p. 185.

[40] A. Zanzotto, *Su "Il Galateo in Bosco"* [1979], Idem, *Le poesie e prose,* cit., p. 1218. E così poco più avanti: «Si ha rapporto con polifonie o palinsesti che pur si negano come tali entro il campo di gravitazione del luogo-punto».

[41] Cfr. S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio*, in Idem, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto,* Milano, Saggiatore, 2015, pp. 109-148, in part. pp. 124-125.

[42] A. Zanzotto, *Su "Il Galateo in Bosco",* cit., p. 1220.

[43] Idem, *Il Galateo in Bosco,* cit., pp. 610-612.

Niccolò Zotti in due *cliché* – dove la riproduzione la rende anche graficamente un 'corpo estraneo' – ma anche la canzone di sapore dannunziano di Carlo Moretti, la lingua ufficiale dei Bollettini di Guerra o la già incrociata lingua iper-letteraria della comunicazione sonettistica, fino alle prove di agrammaticalismo estremo, tali da rendere, in una «permutazione sonora»[44] il proliferare vitalistico del bosco, nutrito dal sangue e dalle carni dei caduti della guerra nella serie *Ill Ill*[45] (o «fill fill» in *(Indizi di guerre civili)*,[46] indicante il crescere delle foglie). Così, quello che Zanzotto definisce «lo spessore polifonico, o polidisfonico o poliequivocante di ogni luogo si riversa nel luogo-lingua, nel suo continuo sbocciare o scoppiare».[47] A trilogia ultimata, arriverà a descriverlo come «universale processo di "vivificazione"» dovuto ad un «desiderio di un tipo assolutamente esaustivo di comunicazione con gli altri e con il mondo» che, «vengono fatti rientrare nell'intimo tessuto dell'io, grazie a un'allucinazione che è tra le più seducenti anche se è la più turbata dalla convenzionalità, l'allucinazione del potere del linguaggio».[48]

Per la «resa stereofonica»[49] del testo e per la capacità di integrare dato visivo e fonico, la poesia di Zanzotto, a questa altezza, si pone nella diretta scia delle forme audiovisive, delle quali proprio a partire dagli anni '70, con la collaborazione con Fellini, prima per il *Casanova* e poi per *E la nave va,* ha esperienza diretta. A quel regista che affermava di voler «dare al sonoro la stessa espressività dell'immagine, di creare una sorta di polifonia»,[50] Zanzotto, riconosceva – in particolare con *E la nave va*, dalla cui recensione si cita – di aver riportato la voce «alla propria gemellarità col plasma luminoso, col flusso ingorgato [...] dei suoi film», nei quali «qualunque tipo di voci, dialogo, commento o altro che siano, è da lui sentito, anche, come violenta fisicità; sono voci-visceri, ventriloquìe, movimenti muscolari e nervili. Il che non ostacola, anzi favorisce il loro raccordo sinestetico con la visualità filmica».[51] Proprio in competizione con il cinema, e in parte con la televisione, per Zanzotto la poesia può aspirare, magari

[44] G. Alfano, *Paesaggio, Storia, Soggetto. Il lavoro della poesia in Andrea Zanzotto,* in *Letteratura e psicanalisi in Italia,* a cura di G. Alfano e S. Carrai, Roma, Carocci, 2019, in part. il paragrafo *Balbettii, larve, erbe*, pp. 238-240.

[45] A. Zanzotto, *Il Galateo in Bosco,* cit., pp. 619-624.

[46] Ivi, pp. 610-612.

[47] A. Zanzotto, *Su "Il Galateo in Bosco",* cit., p. 1218.

[48] Idem, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)* [1987], in Idem, *Le poesie e prose,* cit., p. 1310.

[49] G. Alfano, *Modelli mediali,* in *Parola plurale*, a cura di Idem et al., Roma, Luca Sossella Editore, pp. 813-822: 813.

[50] Traggo la citazione dalla felliniana *Intervista sul cinema* (1983) da L. De Giusti, *Prospezioni di un poeta nel sottosuolo del cinema*, in A. Zanzotto, *Il cinema brucia e illumina*, cit., p. 27.

[51] Idem, *Stramba crociera* [1983], in Idem, *Il cinema brucia e illumina*, cit., p. 58.

con un occhio anche al noto libro di Adriano Spatola (ben più orientato però sul visivo), a quella «faustiana ricerca di un'arte 'totale' capace di sommare e moltiplicare in sé i vari tipi di manifestazione artistica».[52] Essa, infatti, unisce fattore «fonico-ritmico», «visuale», arricchito anche da altre forme grafiche (il «mito della poesia visiva»), «referenziale», «enunciativo», «autoreferenziale». Per Zanzotto, «sembra non darsi poesia se non compaiono in un "testo" *tutti insieme* questi elementi, o l'indicazione per un loro esplicitarsi fino ad un raccordo con la fisicità, e con il campo del balletto o della "ginnastica" (sia, secondo la nota espressione di Fonagy quale "danza orale" intrinseca al parlato poetico, sia come sottinteso bioritmico, generale, implicante i moti del corpo, consci o inconsci)».[53]

Possiamo concludere sintetizzando quanto scrive, ancora in *Poesia e televisione*, a proposito di una possibile esecuzione del testo, di tipo intermediale e polifonica, da realizzare con «una pluralità di voci, a ognuna delle quali potrebbe essere affidato in lettura ("scoprimento") uno dei livelli del testo»[54] ed affiancata, al contempo, da un'attenzione al dato visuale che non sia né il banale primo piano di un esecutore né una «riduttiva parafrasi visuale»,[55] optando piuttosto per l'uso di effetti speciali di tipo fantascientifico, come i «lampeggiamenti stroboscopici per sottolineare il ritmo, o spunti tratti dal campo dell'animazione, come disegni-colori-forme in continua e variante composizione-scomposizione».[56]

[52] Idem, *Poesia e televisione,* cit., p. 1320. Il riferimento è ovviamente a A. Spatola, *Verso la poesia totale,* Salerno, Rumma, 1969 (poi ripubblicato da Paravia nel 1978) cui Zanzotto già alludeva in *Biglia (Pasqua e antidoti),* penultimo componimento di *Pasque* (1973): «la poesia totale   sarà allevata qua».

[53] A. Zanzotto, *Poesia e televisione,* cit., p. 1321.

[54] «Io stesso, ancora negli anni '50, avevo tentato con buon successo qualche esperimento in questo campo, con i ragazzi di un liceo. Per quello che ne so, si sono avuti altri sporadici tentativi, specie in questi ultimi anni, grazie all'impegno di gruppi di giovani attori. Si è tuttavia ben lontani dall'aver affrontato con la dovuta costanza e consapevolezza questo problema, e quello del rapporto, che si sa ben fruttuoso, tra poesia e radio» (ivi, p. 1323).

[55] Ivi, p. 1324.

[56] Da associare ad un «cauto uso del rumorismo filmico [...]: suoni vari, come colpi di bacchetta, soffi, squilli». (ivi, p. 1325). Pur non arrivando a mettere in pratica le soluzioni immaginate, vale la pena di ricordare il tentativo, menzionato dallo stesso Zanzotto in *Poesia e televisione,* di uno spettacolo mimico-ballettistico sui testi del *Galateo in Bosco* (operazione in cui, significativamente, il corpo del poeta è sottratto alla scena, lasciando solo la sua voce): «Desidero qui ricordare quello effettuato dall'"Anonima teatro studio" di Torino sulla mia raccolta di versi *Il Galateo in Bosco* nel 1979. Io ho fornito un nastro con la registrazione di lettura di miei componimenti, "spiegati" alquanto ironicamente come in una lezioncina scolastica. Esisteva solo la mia voce, in scena, mentre si avvicendavano figure mute (persone, maschere, movimenti vari di illuminazione) senza una pretesa interpretativa o di commento, ma nella ricerca di una connivenza non sempre accertata. Il risultato è stato nel complesso positivo». (ivi, p. 1327).

Se l’ibridazione tra poesia e ‘modelli mediali’[57] dell’audiovisivo necessita, nel caso di Zanzotto, di ulteriori analisi, si può affermare che la testualità ne è permeata a tal punto che alcuni elementi al suo interno permettono di immaginare la «traduzione [del testo] in un’altra lingua».[58]

[57] Cfr. G. Alfano, *Modelli mediali,* cit.
[58] J.M. Lotman, *La semiosfera*, in Idem, *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Milano, La nave di Teseo, 2022, pp. 39-40.

Modalità di sonorizzazione della Ragazza Carla *di Elio Pagliarani*

Giuseppe Andrea Liberti
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

1. Dieci anni

In un anno abbondante di anniversari come il 2022, dai centenari della nascita di Giorgio Manganelli e Pier Paolo Pasolini[1] al più triste ventennale della dipartita di Carmelo Bene (ammesso che chi non è mai stato possa scomparire davvero), è passato quasi in sordina il decennale della morte di un protagonista della poesia italiana secondo-novecentesca come Elio Pagliarani. Ricordarlo in un volume dedicato all'immaginazione acustica e alle esperienze collocabili sulla soglia sottile tra oralità e letteratura è compito quasi obbligatorio anche solo pensando alle sue opere di maggior impatto, che un'antologia fortunata, risalente agli anni '80, raccoglieva sotto il titolo-definizione di *Poesie da recita*.[2]

Il volume, curato da Alessandra Briganti (poi co-direttrice, con Pagliarani stesso, della rivista «Ritmica»),[3] radunava le epistole di *Lezione di fisica*, le costruzioni ardite di *Fecaloro* e due dei maggiori 'racconti in versi' del secolo, e cioè alcune sezioni della *Ballata di Rudi*, poi pubblicata integralmente nel 1995 da Marsilio,[4] e *La ragazza Carla*, edito in volume da Mondadori

[1] Mi piace ricordare che, in occasione del centenario pasoliniano, il Dipartimento di Studi Umanistici e il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli "Federico II" hanno voluto omaggiare il massimo cantore della corporeità mettendone al centro la sola *voce*. Il progetto *Comizi – Per Pier Paolo Pasolini*, inaugurato il 22 dicembre 2022, è consistito in un'installazione di quattro cabine insonorizzate in cui ascoltare letture di poesie, interviste e dichiarazioni di Pasolini: in questo modo, al corpo dell'autore, del quale resta il nocciolo sonoro, si è inteso sostituire il corpo dell'ascoltatore, in un estremo legame di materia e parola che ha tutti i tratti della lezione pasoliniana.

[2] Cfr. E. Pagliarani, *Poesie da recita*, a cura di A. Briganti, Roma, Bulzoni, 1985.

[3] Su «Ritmica», cfr. M. Manganelli, *Da una generazione all'altra. Le riviste di Pagliarani*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XIV, 2020, online, pp. 1-14: 10-11.

[4] La *princeps* della *Ballata* non va però intesa quale versione definitiva: in occasione della prima edizione dell'opera poetica completa dell'autore (E. Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006), la lezione del testo viene corretta da

nell'ormai lontano 1962. Erano, quelli, testi impensabili al di fuori di un'esecuzione, di una vera e propria recitazione (*deinde* il titolo dell'antologia): nati, come si vedrà fra poco, *en plein air*, la loro diffusione è stata per molto tempo principalmente orale. Molti capitoli del *Rudi*, tante lettere di *Lezione di fisica* e la stessa *Carla* sono stati fruibili *in primis* in una dimensione acroamatica, in quanto produzioni della viva voce – gracchiante, dura, stentorea – di Pagliarani. Quella voce non c'è più; eppure, la sua eco non accenna ad affievolirsi, sembrando anzi destinata a riverberarsi sempre più nelle proposte delle nuove generazioni di poeti e poetesse.

Non stupisce che, a distanza di più di sessant'anni dalla sua comparsa sul «menabò di letteratura»,[5] *La ragazza Carla* continui a essere il testo pagliaraniano più letto e ancora in grado di segnare i suoi fruitori. Il poemetto, che conta poco più di 700 versi, narra l'educazione sentimentale di Carla Dondi, una giovane stenodattilografa milanese che vive con una famiglia a metà strada tra piccolissima borghesia e sottoproletariato e che deve far fronte alle difficoltà del mondo del lavoro. È una storia di padri assenti e padroni molestatori, di relazioni tossiche e famiglie problematiche, di una diciassettenne alle prese con i traumi e le angherie a cui sembrano destinate le ragazze lavoratrici delle società neocapitaliste; ma è anche un racconto della Milano post-bellica che si prepara a diventare una metropoli, esibendo insegne luminose e ingorghi.

Ciò che continua ad attrarre di questo testo, e che costituisce forse il lascito più macroscopico del lavoro di Pagliarani, è la combinazione di diversi livelli linguistici, formali e di genere all'interno del programma di una 'reinvenzione dei generi':

Non ha senso negare l'identificazione lirica = poesia senza una reinvenzione dei generi letterari. E ciò è già stato storicamente dimostrato: il tempo e la realtà incaricatisi di rompere un diaframma, la poesia allarga i suoi contenuti, ma non può farlo se non dilatando in corrispondenza il vocabolario poetico. […] L'identificazione lirica = poesia (la parte per il tutto) ha, tra i suoi speciosi corollari, l'identificazione del *kind* lirico con il *genre* lirico, dove il primo termine qualifica invece il genere come categoria psicologica, portatore di determinati contenuti dell'opera di poesia e il secondo qualifica il genere come portatore di tradizioni stilistiche […]. Ora, il *genre* poemetto, il *kind* poesia didascalica e narrativa sono proprio gli strumenti coi quali in questi anni si esprimono, con premeditazione, alcuni di quei poeti che, tendendo a

Pagliarani nel corso del 2005 (cfr. A. Cortellessa, *Note ai testi*, in E. Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2011)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, il Saggiatore, 2019, pp. 487-521: 502).

[5] La prima edizione integrale del poemetto compare infatti nel n. 2 del «menabò» di Calvino e Vittorini (febbraio 1960, pp. 143-169).

trasferire nel discorso poetico le contraddizioni presenti nel linguaggio di classe, adoperano un materiale lessicale plurilinguistico […].[6]

Pagliarani non è certo l'inventore della narrazione in versi, né sostiene di essere l'unico a percorrere una via altra dal pedale lirico (anzi, il testo appena citato parla di «alcuni […] poeti»); ciò nonostante, *La ragazza Carla* rappresenta l'esito più riuscito di questo ripensamento complessivo del fare letteratura, coniugando passaggi votati a un orizzonte limpidamente lirico e istanze che ci aspetteremmo di reperire in una struttura romanzesca.

Eppure, c'è molto altro nel testamento di Elio, come hanno reso evidente gli studi critici proliferati proprio a partire dal 2012.[7] Abbiamo ormai un quadro piuttosto chiaro non solo della sua azione nel contesto della poesia tra gli anni '60 e '80 – quelli, per intenderci, in cui più imponente è la partecipazione del 'Paglia' al dibattito collettivo su *cosa* significhi fare poesia e *come* la si possa fare – ma anche del ruolo modellizzante che il suo operare svolge nella letteratura contemporanea. Sarebbe insomma agente una vera e propria 'funzione Pagliarani', come l'ha definita in prima battuta Andrea Cortellessa, riconoscibile

nella tendenza a un declamato scenico, […] nel quale però il corpo dell'autore non si faccia esclusivamente istanza prossemica, icona visiva (come sulle scene "povere", ma non per questo meno preparate, delle *caves*): bensì emittente concreta, strumento musicale quasi, di un'onda ritmica squassante e, appunto, "scandalosamente" corporea […].[8]

[6] E. Pagliarani, *La sintassi e i generi*, in Idem, *Tutte le poesie (1946-2011)*, cit., p. 469.

[7] L'interesse critico nei confronti della poesia pagliaraniana è stato incentivato anche da diverse iniziative scientifiche e culturali nate nel nome dello stesso poeta: si pensi solo al Premio Nazionale "Elio Pagliarani", la cui prima edizione risale al 2015, promosso dall'Associazione Letteraria omonima, che cura anche la Biblioteca Elio Pagliarani, la gestione dell'archivio del poeta e pubblica la rivista online «Rossocorpolingua». Mi sembra doveroso segnalare che tutti questi progetti vivono grazie alla dedizione di Concetta Maria Petrollo Pagliarani e Lia Pagliarani; ringrazio entrambe per la disponibilità accordatami in questi anni di ricerche e per avermi concesso di prendere visione di molti dei materiali che verranno discussi nelle prossime pagine.

[8] A. Cortellessa, *Touch. Io è un corpo*, in Idem, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 61-86: 64. Negli ultimi anni, ha insistito molto sulla descrizione della 'funzione Pagliarani' Marianna Marrucci, individuandone ulteriori marche di riconoscimento nella «apertura oltre i confini tra i generi, in un orizzonte *expandend* […] nella tensione, tanto profonda quanto irrisolta, verso l'*epos*, che nella modernità si dà solo sotto il segno della parodia», nella «presenza di effetti di *romanzizzazione*», e infine nell'«adozione di prospettive stranianti che portano in primo piano soggetti inediti sulla scena della poesia, per esempio quello della dattilografa Carla, vittima di molestie a opera del datore di lavoro in un ufficio milanese del dopoguerra, o della signora Camilla nella *Ballata di Rudi*, che rivendica il valore del lavoro in un mondo dominato dal "sistema ingegnoso di fare soldi coi soldi"» (M. Marrucci, *'Attenti a voi!'. Note sulla funzione Pagliarani nella poesia italiana del Duemila*, «Rossocorpolingua», V, 2022, 1, pp. 15-32: 19-21).

Nella fase di riscoperta del nodo che tiene assieme oralità e poesia, Pagliarani è la testa d'ariete dello sfondamento di quella barriera che separa la scrittura dall'esecuzione; il testo pagliaraniano è un oggetto letterario anche *tipograficamente* complesso (basti vedere la disposizione dei blocchi di versi della *Ragazza Carla* o, ancor di più, certi passaggi di *Fecamore*),[9] ma la cui efficacia risulterebbe monca se lo si privasse della sua dimensione vocale. Come ha detto Gabriele Frasca (altro poeta che ha dedicato alla dimensione della *performance* estrema attenzione sia teorica che pratica) in un bilancio invero non entusiasta dell'azione culturale delle avanguardie nostrane, quella di Pagliarani è stata «l'unica voce prodotta da quell'ambiente […] in grado di congiungere magistralmente, come avrebbe detto James Joyce, "suonosenso e sensosuono", per svolgere insomma quell'autentica funzione politica che è la diffusione e la disseminazione del senso».[10]

2. Tra salotti e palcoscenici

Pagliarani, dunque, come pioniere del testo destinato all'esecuzione; anzi, pioniere e promotore, se nel tempo ha non solo proposto i suoi testi a voce alta ma spinto altri autori a sottoporre alla prova dell'oralità le proprie scritture, come riportano innumerevoli testimonianze di amici, sodali e allievi, specialmente quelli che ebbero modo di frequentare i Laboratori di poesia che Pagliarani organizzava negli anni '80 a Roma.

Non mancano testimonianze di letture d'autore, sebbene la documentazione di questo tipo attenda ancora la conclusione dell'archiviazione del fondo audiovisivo conservato presso la sede dell'Associazione Letteraria che porta il nome dello stesso poeta. Tra queste, centrale è il gruppo di materiali risalente agli anni dell'esperienza di «Videor», la 'videorivista di poesia' diretta da Pagliarani assieme a Nanni Balestrini, Corrado Costa, Vito Riviello e Adriano Spatola, nata negli anni '80 quale esperimento di pubblicazione poetica su supporto VHS.

«Videor» è stata solo parzialmente digitalizzata e resa disponibile su un apposito canale YouTube curato da Orazio Converso, ma i documenti già consultabili aggiungono ulteriori tasselli all'idea di esecuzione poetica promossa da Pagliarani. Una serie di registrazioni di letture della *Ragazza Carla* mostra la gamma timbrica con cui è possibile restituire le escursioni linguistiche del testo. L'autore-narratore sussurra, scandisce, nei passaggi più intensi arriva quasi a urlare, giocando coi volumi. È riconoscibile persino una

[9] Cfr. E. Pagliarani, *Dittico del fecaloro: II. Fecamore*, in Idem, *Tutte le poesie (1946-2011)*, cit., pp. 198-201.

[10] G. Frasca, *Poesia, un grido ti salverà*, intervista di L. Voce, «l'Unità», 21 marzo 2008.

prossemica dell'esecuzione, con la mano destra a reggere il libro e la sinistra lasciata libera di accompagnare ritmicamente la lettura: anche in questa gestualità (non tanto da attore quanto da direttore d'orchestra) emerge la dimensione pubblica entro cui trovano senso questi atti performativi. Con la sua declamazione degna di un comiziante[11] e la trasformazione del corpo in un metronomo, in grado di battere il tempo assieme alla voce, Pagliarani rende la sua interpretazione sonora della *Carla* un gesto collettivo, impensabile al di fuori di una comunità d'ascolto.

Altrettanta importanza assumono poi alcune esecuzioni da parte di voci terze e prove attoriali avallate dall'autore. Già da tempo è avvenuto un 'passaggio di consegne' per cui realtà d'ambito drammaturgico si appropriano del testo rimodulandolo secondo le proprie esigenze; in futuro, scrivere la storia della *Ragazza Carla* significherà scrivere anche la storia delle sue 'messe in scena'. Una panoramica dei momenti più significativi di questa 'seconda vita' della giovane Dondi meriterebbe un contributo *ad hoc*; per il momento, volendo concentrare l'attenzione sulle versioni teatrali realizzate vivente l'autore, si potrebbero citare quelle curate per il Beat 72 da Nico Garrone, che già nel 1982 ne offre una riduzione con Victor Cavallo e otto giovani attrici che interpretano il ruolo di Carla[12] e che nove anni dopo propone dei *Provini per La ragazza Carla* con Marilù Prati, Enza Aliseo, Stefania Maria Dadda, Ely Siosopulos, Lucilla Cracolici, Esther Crea e Alessandria Colarich (Roma, Beat 72, 12 dicembre 1991).[13] Non sono mancati interpreti maschili del testo, come Sandro Lombardi che lo ha inscenato in occasione della XX edizione del Festival di Radicondoli (31 luglio 2006, per la direzione del già citato Garrone).

Da più di vent'anni, però, la principale voce della fanciulla milanese è quella di un'altra Carla, l'attrice Chiarelli. Spigolando nella sua fitta attività teatrale si incontrano un adattamento realizzato assieme a Fabrizio Parenti nel 2000, che espunge l'intera prima parte del poemetto,[14] mentre risale al 2005 la sua partecipazione a una *Carla* arricchita dalla regia di Cristina Pezzoli e dai contributi musicali di Enzo e Paolo Jannacci. Chiarelli scandisce inoltre i versi della trasposizione cinematografica della *Ragazza Carla*, realizzata nel 2015 per la regia di Alberto Saibene e con la partecipazione di Stefano Belisari, più noto al pubblico come il *frontman* degli

[11] Devo l'osservazione a Fabrizio Bondi, che ringrazio.

[12] Traggo la notizia da G. Rizzo, *Nota sulle rappresentazioni del teatro di Elio Pagliarani*, in E. Pagliarani, *Tutto il teatro*, a cura di G. Rizzo, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 39-40: 40.

[13] La notizia in *Il Patalogo quindici. Annuario 1992 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1992, p. 26

[14] Cfr. *La ragazza Carla*, adattamento teatrale di C. Chiarelli e F. Parenti, in *Maratona di Milano. Ventiquattro scene di una giornata qualsiasi; la notte*, a cura di A. Calbi e O. Ponte di Pino, Milano, T90/7, 2000, pp. 99-111.

Elio e le Storie Tese.[15] Il mediometraggio (dura infatti poco più di 57 minuti), «tratto dal poema omonimo», contamina il testo poetico con intermezzi inediti, scritti dallo sceneggiatore Renato Gabrielli, in cui Belisari nei panni d'un cinico docente di vita risponde in modo paradossale alle *mail* che gli scrivono le Carle turbate del nostro tempo o commenta le vicende dell'eroina pagliaraniana.

Merito del film è di aver ripreso l'antica destinazione cinematografica del progetto di Pagliarani: i primi nuclei narrativi del poemetto, infatti, risalgono al 1947-1948, quando il giovane Elio (al tempo poco più che ventenne) lavora a un soggetto da proporre a Vittorio De Sica e Cesare Zavattini.[16] L'idea si risolve, nell'immediato, in un nulla di fatto, ma getta le fondamenta per quello che all'inizio degli anni '50 assume già le sembianze di un lavoro poetico; il nuovo millennio, infine, offre l'occasione per dare compimento (postumo) all'intenzione originaria.

Un ultimo episodio della fortuna teatrale della *Ragazza Carla* consente di ampliare il portato delle sue 'sonorizzazioni'. Risale al 2012 (ma non sono mancate successive repliche) una trasposizione della *Carla* a opera di Sonia Bergamasco, attrice che vanta una certa familiarità col repertorio della ricerca poetica italiana,[17] accompagnata dalle soluzioni musicali di Teho Teardo, responsabile del ritratto acustico della frenesia milanese. L'unione di parole e musica, del resto caratterizzante anche la trasposizione diretta da Saibene, è punto sul quale occorrerà tornare più avanti, presentando un documento di particolare pregnanza per una riconsiderazione in chiave esecutiva del testo; se però la panoramica sugli esiti della performabilità intrinseca al

[15] *La ragazza Carla. Dal poema omonimo di Elio Pagliarani*, regia di A. Saibene, Italia, 2015, 57'. Produzione MIR Cinematografica – in associazione con Start srl; progetto di C. Chiarelli, A. Saibene, C. Cristiani, L. Bigazzi, G. Pedote, S. Pera con Rai Cinema, Lombardia Film Commission e col patrocinio del Comune di Milano; in collaborazione con Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento operaio e Democratico (AAMOD) e Fondazione Cineteca Italiana.

[16] Il soggetto cinematografico è stato scoperto qualche anno fa da Luigi Ballerini, che ne ha trovato anche una sintesi di poco tempo successiva; probabilmente, il riassunto è servito a Pagliarani per recuperare la trama del suo antico progetto, al fine di ripensarla in chiave poetica. Cfr. L. Ballerini, *Documenti per una preistoria della "Ragazza Carla"*, «L'illuminista», VII, 2007, 20-21, pp. 121-138.

[17] Bergamasco ha dedicato particolare attenzione ad Amelia Rosselli, come dire a una delle voci più originali dell'intero Novecento (non solo) italiano: si vedano, a titolo d'esempio, il 'concerto di versi' *Salmo della gioventù*, la cui prima rappresentazione si è tenuta a Bologna il 3 luglio 2014, e l'audiolibro *Sonia Bergamasco in* Variazioni *da Amelia Rosselli* (a cura di P. Gervasi, con una nota di M.A. Grignani, Bologna, Luca Sossella Editore, 2014). Mi sembra utile il caso di ricordare che Rosselli prese parte con interesse all'esperienza del Laboratorio di poesia "Primavera 88" diretto da Pagliarani, incontrando, il 28 aprile 1988, gli allievi e le allieve per discutere di metrica (cfr. A. Rosselli, *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*, in Eadem, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi et al., saggio introduttivo di E. Tandello, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1239-1260).

testo ci mostra almeno due possibilità realizzative – il *reading* condotto a partire dall'inevitabile e documentato modello d'autore e la torsione teatrale che accentua gli elementi patetici del testo e ripensa i rapporti tra pausa e durata dettati dai versi – resta da vedere cosa legittimi una simile interpretazione da un punto di vista del suo *iter* elaborativo come da quello inerente alla poetica autoriale. Sarebbe controproducente appiattire *La ragazza Carla* sulla sua sola vocazione al recitativo, poiché una simile *reductio* eclisserebbe il suo saper dare forma estetica a una serie di psicosi e questioni assolutamente contemporanee; piuttosto, si dovrebbero considerare le rese sonore quali elementi che partecipano di questa formalizzazione, e come tali da descrivere e storicizzare.

3. L'orecchio del poeta

Converrà dunque partire dalla fine. Da quando, per essere precisi, un Elio Pagliarani che traccia una *Cronistoria minima* della sua parabola poetica ricorda come sia nato il poemetto:

> […] lo terminai il giorno di Ferragosto del 1957. Potrei dire di averlo scritto *en plein air* perché man mano che lo scrivevo me lo recitavo ad alta voce, misurando il verso "secondo l'orecchio", e più ancora perché ne leggevo via via dei brani ad alcuni amici, sempre ad alta voce, anche per strada o meglio nei parchi, più spesso in trattoria, anche in vere e proprie osterie, ne ricordo una in viale Umbria, vicino al Leonida, che non ci dev'essere più da molto tempo, e ricordo particolarmente quella dietro la Rinascente di piazza Duomo, vicino alla Hoepli, detta mi pare il Bottegone, dove c'era l'abitudine di suonare e/o cantare dopo i pasti e forse fui io ad aggiungervi quella di recitare versi.[18]

Questo frammento, tra i più citati quando si ricostruiscono i primi passi dell'elaborazione della *Carla* (non lunga e complessa come quella della *Ballata di Rudi*, ma non meno articolata), introduce almeno due concetti essenziali per un discorso che affronti, in un'ottica larga, i 'procedimenti di vocalizzazione' che investono la poesia novecentesca. Il primo riguarda la dimensione immediatamente performativa del testo nel suo farsi: Pagliarani ammette di aver scritto mentre «recitava ad alta voce» il poemetto, leggendone «via via dei brani ad alcuni amici, sempre ad alta voce». L'istanza recitativa si lega strettamente all'altro punto focale, di carattere che potremmo definire metricologico, del ricordo prima citato: mi riferisco alla misurazione del 'verso secondo l'orecchio', espressione a prima vista suggestiva ma che rimanda in realtà a una discussione teorica che esplode proprio a cavallo degli anni '50 e '60.

[18] E. Pagliarani, *Cronistoria minima*, in Id., *Tutte le poesie (1946-2011)*, cit., pp. 480-483, a p. 481.

La definizione, che diventa programmatica per i Novissimi, è dovuta ad Alfredo Giuliani, ma trae origine da un'ipotesi metrica avanzata oltreoceano dal poeta americano Charles Olson. Nel saggio *The Projective Verse*, che arriva in Italia proprio grazie a una traduzione di Elio Pagliarani, si propone una scrittura che sia registrazione automatica delle acquisizioni dell'udito e del respiro dell'autore.[19] Olson, a dire il vero, non si sofferma molto sugli aspetti tecnici di queste possibilità del respiro, né sull'elaborazione metrica del *projective verse*. Abbiamo piuttosto a che fare con un teorico della poesia che ne valorizza la componente più 'fisica', trattandola come un'espansione del poeta, espressione verbale di precisi organi del suo corpo. In un distico che presenta perfetto parallelismo apprendiamo le connessioni che per Olson s'instaurano tra creazione estetica e anatomia umana: «the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE / the HEART, by way of the BREATH, to the LINE».[20] Termini chiave sono, come si vede, *orecchio* e *respiro*; non più, o meglio non soltanto le forme canoniche della tradizione possono essere utili a esprimere un contenuto poetico autentico, ma versificazioni che rispondono alle esigenze del *suono* più che del *senso*.

Beninteso, più che un manifesto accolto senza batter ciglio dai Novissimi, *The Projective Verse* è un utile riferimento per il dibattito sul rinnovamento delle forme poetiche, in grado di fornire *input* accolti da Giuliani (che pure non manca di definire «semplificatrice» l'osservazione olsoniana) e soci. E infatti, prendendo spunto dall'attacco della *Ragazza Carla* («Di là dal ponte della ferrovia / una trasversa di viale Ripamonti…»),[21] Niva Lorenzini osserva che questi versi «chiedono di essere pronunciati, come poi sempre la scrittura di Pagliarani, vera "poesia da recita"»; li riconosce, inoltre, quali manifestazione emblematica dello scrivere 'secondo l'orecchio' dell'Olson filtrato da Giuliani, che in quegli anni legge «l'inquietudine metrica» come «un sintomo per cui si manifesta nel poeta l'angoscia della realtà».[22]

Ora, intento recitativo e scrittura secondo l'orecchio spiegano le soluzioni caratterizzanti la *Carla* (e la direzione verso cui tendono alcuni interventi correttori, come quelli inerenti la punteggiatura).[23] Si prenda il rapporto tra

[19] «I take it that PROJECTIVE VERSE teaches, is, this lesson, that that verse will only do in which a poet manages to register both the acquisitions of his ear *and* the pressure of his breath» (C. Olson, *Collected Prose*, edited by D. Allen and B. Friedlander, with an Introduction by R. Creeley, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1997, pp. 239-249: 241).

[20] Ivi, p. 242.

[21] E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, in Idem, *Tutte le poesie (1946-2011)*, cit., pp. 119-138: 121.

[22] N. Lorenzini, *Il presente della poesia. 1960-1990*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 54.

[23] Penso, per esempio, alle modifiche che vengono apportate all'interpunzione, che in quanto tratto sopra-segmentale contribuisce a definire tanto la forma di un testo quanto la sua

polifonia e polimetria: la commistione dei registri linguistici spiega (almeno in parte) i procedimenti metrici, per cui a sequenze di versi lunghi ne seguono altre pacificamente endecasillabiche,[24] oppure passaggi affini sotto l'aspetto prosodico si distanziano per usi linguistici diversi, come nella mortificante scena in cui Carla deve andare a porgere le sue scuse alla moglie del signor Praték, che l'ha molestata, perché accusata di essere stata lei a provocare il suo superiore:

con un fascio di fiori più pesante
di una sporta di pane e di patate
in visita ai signori Praték

Ma madama è squisita, dice belli
ai fiori, bravi ai ragazzi, dice che sciocchezze
dice che Aldo è un giovane per bene
che sono proprio una coppia divertente

forse dice fra i denti almeno questo
le facesse la guardia l'impiegato

Autour des neiges, qu'est ce qu'il y a?
Colorati licheni, smisurate
impronte, ombre liocorni
laghi cilestri, nuvole bendate,
risa dell'eco a innumeri convalli
la vita esala fiorisce la morte
solitudine imperio libertà.[25]

potenziale realizzazione vocale: la punteggiatura funge, in pratica, da 'spartito' per l'esecutore, indicando pause, rallentamenti e interruzioni. Per un tentativo di interpretazione in chiave esecutiva della variantistica interpuntiva, sia consentito rinviare a G.A. Liberti, *Le varianti a stampa della* Ragazza Carla *di Elio Pagliarani*, «Filologia e Critica», XLIV, 2019, 3, pp. 437-454: 439-447. Si veda inoltre E. Tonani, *Vedere il silenzio. Forme grafico-interpuntive di rappresentazione della voce e delle sue pause*, in *Vox & Silentium. Études de linguistique et littérature romanes* […]. Textes issus du VII Dies Romanicus Turicensis, Zurich, 21-22 juin 2013, éd. par G.M. Schneider, M.C. Janner, B. Élie, Bern, Peter Lang, 2015, pp. 165-179.

[24] È il caso dell'attacco del secondo movimento della seconda parte, attraversamento immersivo del centro di Milano: «All'ombra del Duomo, di un fianco del Duomo / i segni colorati dei semafori le polveri idriz elettriche / mobili sulle facciate del vecchio casermone d'angolo / fra l'infelice corso Vittorio Emanuele e Camposanto, / Santa Radegonda, Odeon bar cinema e teatro / un casermone sinistrato e cadente che sarà la Rinascente / cento targhe d'ottone come quella / TRANSOCEAN LIMITED IMPORT EXPORT COMPANY / le nove di mattina al 3 febbraio. // La civiltà si è trasferita al nord / come è nata nel sud, per via del clima, / quante energie distilla alla mattina / il tempo di febbraio, qui in città?» (E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, cit., pp. 127-128).

[25] Ivi, p. 134.

Il forte effetto di straniamento, potenziato dalla dislocazione dei blocchetti versali e dalla differenziazione tipografica,[26] è prodotto innanzitutto dal montaggio di scene a prima vista opposte – lascito, questo, della primigenia ispirazione filmica del poemetto. La presenza di un congruo numero di versi prosodicamente simili (è dominante l'endecasillabo) non impedisce lo scarto tra i diversi 'fotogrammi', anzi lo accentua: dal lento avvicinamento a casa Pratèk si passa all'ipocrisia della «madama squisita», fino ad arrivare all'iper-simbolismo del frammento finale colmo di figurazioni naturali e fantastiche.

4. Un pentagramma per *La ragazza Carla*?

La ricaduta performativa della dimensione polifonica del testo era chiarissima a Pagliarani, in una misura ancora maggiore di quella che l'analisi metrica consente di cogliere; per dimostrarlo, è utile presentare un documento da me recentemente rivenuto nell'archivio dell'autore, schedato negli ultimi anni da Claudia Lazzerini e Dorotea Cinanni. Il fascicolo 4 della busta III dell'Archivio Pagliarani si compone di 24 carte (mm. 280 × 219) rilegate da una cucitura sul margine sinistro.[27] Al testo dattiloscritto si accompagnano correzioni e appunti attribuibili a più mani; tra queste, merita almeno una menzione quella di Franco Fortini, tra i primi sostenitori della qualità della *Ragazza Carla*.[28]

Quanto a noi interessa maggiormente è un folto gruppo di annotazioni a matita in cui si forniscono chiare indicazioni di esecuzione delle sue diverse parti. Si faccia però attenzione al fatto che Pagliarani non si limita a suggerire i toni o gli intervalli da rispettare, immaginando addirittura il registro vocale deputato a interpretare una certa porzione del testo. La polifonia sfocia nella musica, per produrre la quale vengono sollecitate quattro entità sonore: il

[26] Sull'argomento, sia consentito rinviare a G.A. Liberti, *«La ragazza Carla» di Elio Pagliarani tra esecuzione e metrica*, «Italian Poetry Review», XII, 2017, pp. 317-332.

[27] D'ora in avanti farò riferimento a questo documento utilizzando la sigla AP III 4.

[28] Il fascicolo dovette essere sottoposto alla revisione di Fortini, che al margine esterno di c. 2*r* verga in penna blu «[i segni sono miei. Fortini]». Allo stesso inchiostro possono essere ricondotti alcuni puntuali segni di lettura e piccole correzioni, non tutte accolte dall'autore. In attesa di studi più approfonditi su questi interventi, mi sembra che questa correzione 'esterna' possa essere ricondotta agli anni immediatamente precedenti la pubblicazione della *Carla*, quindi al 1959-1960, ai quali risale anche *La Critica Sociale*, inedita poesia datata «febbraio 1959» che Fortini dedica a Pagliarani e di cui resta una stesura manoscritta tra le prime pagine dell'esemplare di *Poesia e errore* posseduto dal dedicatario (ne ha dato notizia Fabrizio Miliucci durante il convegno *Dedicando. Il genere dedica*, organizzato dall'Associazione Letteraria Elio Pagliarani e tenutosi il 25 novembre 2022 presso la Casa dello Scrittore di Roma).

«Coro dominante», figura che spesso è stata evocata nei discorsi critici sulla *Carla*, ma che ora assume proprio le fattezze di un gruppo di persone che ne vocalizza i versi; un «Coro di fondo»; il «Canto», con possibili variazioni timbriche; la «Musica di fondo», che viene pur sempre ammessa quale accompagnamento al recitativo piano.

Pagliarani immagina una musicalità che ripeta, e anzi rafforzi le sue soluzioni poetiche: nel passaggio settimo della prima parte, quando alla narrazione si alternano stralci di un manuale di stenodattilografia, si propone di ricorrere alla tecnica musicale del contrappunto. Ben oltre l'idea di una 'colonna sonora' di sottofondo, l'istanza musicale che permea questa serie di appunti sembra tradire una volontà di 'melodrammatizzare' il poemetto attraverso l'assegnazione di solisti e gruppi di voci a ogni passaggio testuale.

Soffermiamoci per un attimo sull'annotazione piuttosto corposa che viene vergata accanto al *Fondamento del diritto delle genti*, una delle prime parti a comparire in rivista:

FONDAMENTO DEL DIRITTO DELLE GENTI, L'ISTITUTO
DELLA GUERRA È ANTICO QUANTO GLI UOMINI: A DIRIMERE
LE CONTROVERSIE FRA GLI STATI, SIA PURE COME EXTREMA RATIO
NULLA DI PIÙ RISOLUTIVO ED EFFICACE DEL RICORSO
A CODESTO, CHE LA DOTTRINA CONFIGURA E LA PRASSI TUTELA
COME SANZIONE DECISIVA CUI SI AFFIDA
IL RIPRISTINO DELLA VIOLATA LEGALITÀ INTERNAZIONALE
– NON C'È DA FARSI ILLUSIONE, NON È TALE LEGGE SENZA SANZIONE -
E LA SCIENZA SPECIFICA, I TRATTATI, DAL GROTIUS AI GIORNI NOSTRI
NE ILLUSTRANO LE RAGIONI E LA FUNZIONE (DELLA GUERRA-SANZIONE).
INOLTRE, LA DOTTRINA PIÙ RECENTE, SULLA SCORTA DEGLI ACCADIMENTI
E DELL'ESPRESSA VOLONTÀ DEI SOGGETTI DI DIRITTO INTERNAZIONALE,
HA ELABORATO UNA NUOVA FIGURA DEFINITA GUERRA-RIVOLUZIONE
MASSIMA PRODUTTRICE, EX NOVO, DI DIRITTO: LADDOVE LA PRIMA
RIPRISTINA, LA SECONDA CREA, MIRABILMENTE INTEGRANDOSI
IL SORGERE DELLA LEGGE E IL SUO PROSEGUIMENTO[29]

Il *Fondamento* è una ideale citazione da un manuale di diritto internazionale, in realtà invenzione di un Pagliarani molto bravo nella mimesi dello stile manualistico.[30] Trattasi di un brano duro, che in qualche modo confessa l'ideologia della Milano entro cui si muove Carla, e che pertanto merita, nella ideale trasposizione musicale appuntata sulle carte del fascicolo, di essere

[29] E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, cit., p. 131.

[30] Cfr. Idem, lettera [1] ad Alfredo Giuliani, in A. Giuliani et al., *«Queste e non altre». Lettere e carte inedite*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Milone, Ospedaletto, Pacini, 2016, pp. 161-162: 161.

pronunciato dal Coro. Ma non basta: Pagliarani indica con precisione anche i timbri che devono costituire il coro, «(tutti bassi o baritoni)» (AP III 4, c. 16*r*), a certificare una volta di più il tono gravissimo di questi versi; non può essere un soprano a cantarli, occorrono i registri più bassi della scala vocale.

Il documento si presenta purtroppo incompleto: il fascicolo dovette essere scorporato, probabilmente dallo stesso Pagliarani, ma alcune delle carte mancanti possono essere rintracciate in altre buste dell'archivio. Di massimo interesse è, per esempio, il fascicolo 19 della busta VIII, che raccoglie l'*Introduzione* con cui Pagliarani recupera la 'traccia' del suo incompiuto soggetto per un film neorealista e due carte della terza parte del poemetto, recanti i medesimi segni correttori in inchiostro blu di AP III 4 e un'indicazione del coro relativa alle ottave di chiusura della *Carla*, che conclude all'insegna del «Canto o coro dominante».

È difficile stabilire a quando risalgano queste affascinanti note, né è possibile ricondurle con certezza a un preciso progetto artistico, visto che, per quanto ne so, non si sono mai date vere e proprie trasposizioni musicali della *Carla* – non nei modi, almeno, con cui (per rimanere in area *novissima*) Edoardo Sanguineti torna a lavorare su *Laborintus* con Luciano Berio. Quel che è certo è che, all'altezza dei tardi anni '50, Pagliarani collabora con il milanese Angelo Paccagnini, protagonista, assieme a Giacomo Manzoni e Berio, di un'esperienza di ricerca musicale fortemente *engagé*, ma attenta alle innovazioni dell'avanguardia internazionale (tutti e tre frequentano i *Ferienkurse* di Darmstadt).[31] Pagliarani stende il libretto di *Le sue ragioni*, primo lavoro di teatro musicale di Paccagnini rappresentato al Festival delle Novità di Bergamo nel 1959, vale a dire appena un anno prima la pubblicazione in rivista del poemetto.[32] Se può suonare azzardato collocare la stesura delle postille proprio tra il '59 e il '60, mi sembra però verosimile stabilire un collegamento tra il lavoro svolto con Paccagnini e l'avvio di una rimodulazione del poemetto in chiave musicale. Certo, legare la vocalizzazione della *Carla* alla frequentazione del compositore potrebbe significare che la paternità delle annotazioni vada attribuita a persone altre dall'autore; e tuttavia qualche tratto distintivo della scrittura[33] porterebbe a riconoscere nel

[31] Su Paccagnini, cfr. L. Zattra, *Paccagnini, Angelo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2014, pp. 51-54.

[32] Anche *Le sue ragioni* sarebbe stato pubblicato nel 1960, con prefazione di Piero Santi (Milano, Rusconi e Paolazzi; nello stesso volume è presente G. Negri, *Giorno di nozze*, prefazione di M. Mila); il libretto per musica è ora leggibile in E. Pagliarani, *Tutto il teatro*, cit., pp. 41-83.

[33] Tra questi, si dovranno citare almeno la legatura tra *o* ed *r* (che parte dalla sommità della prima e quasi la sovrasta) nella coppia *or* o il distacco netto tra *i* ed *n* nella coppia *in*. La verifica è stata svolta confrontando le postille con altre scritture di sicura paternità

postillatore armonico proprio il rapsodo di Viserba, forse interessato a offrire una terza vita (musicale, dopo quella cinematografica e poi poetica) alla sua figlia letteraria.[34]

Molto resta da fare, insomma; e chissà che non emergano, in futuro, carteggi con musicisti che potrebbero svelare piani mai andati in porto di transcodificazione musicale della *Ragazza Carla*. Già ora, però, è lecito riconoscere che le vie della resa sonora della *Carla* sono quanto meno molteplici: stante l'assoluta legittimità della lettura mentale, è nella voce, nel *fiato*, per usare una parola a lui carissima,[35] che Pagliarani trova davvero i toni giusti per comunicarci che «*non c'è risoluzione nel conflitto* / *storia esistenza fuori dell'amare* / *altri*» (lo sappiamo, «*anche se amore importi amare* / *lacrime*»).[36]

pagliaraniana, di cui l'archivio abbonda (tra queste, per esempio, il fascicolo 1 della busta IV conservata). Per questo piccolo esame grafologico ho potuto avvalermi dell'occhio e delle competenze di Maria Antonia Papa, che ringrazio. Va da sé che qualunque errore nell'attribuzione delle note è di mia esclusiva responsabilità.

[34] Sul rapporto tra musica, oralità e poesia in Pagliarani, si veda anche A. Cortellessa, *Ma dobbiamo continuare a ballare*, in E. Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2011)*, cit., pp. 11-67: 34-37.

[35] Nello scritto *Teatro come verifica*, comparso inizialmente nel numero 39-40 (dicembre 1966) di «Nuova Corrente» col titolo *Dell'eroe linguistico* e poi confluito nel volume che raccoglie le sue cronache teatrali comparse su «Paese Sera», Pagliarani scrive che «A teatro è il fiato dello spettatore che dà fiato all'attore. Lo so per via che ogni tanto recito versi: io vario, essi variano, in funzione di chi ascolta, e *viceversa*. (E posso anche diventare bellissimo.)» (E. Pagliarani, *Introduzione* a Idem, *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, a cura di M. Marrucci, Roma, L'orma editore, 2017, pp. 9-31: 9; per le notizie su *Dell'eroe linguistico*, cfr. M. Marrucci, *Nota all'edizione*, in ivi, pp. 359-373: 361).

[36] Cfr. E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, cit., p. 138; il corsivo è a testo.

Scrivere l'ascolto: «[...] è questa la parola?»

Sara Nocerino
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

1. Arcipelago Manganelli

Osservare le forme della voce nell'opera di un autore come il Manga è un esercizio estremamente interessante e per almeno due ragioni. La prima, più generale, è che una riflessione di questo tipo ci consente di accedere al labirinto del sistema-Manganelli da una porta laterale e poco frequentata dalla quale possiamo forse provare a fuggire quella tentazione di 'interpretare il Manga con il Manga' che ha causato, soprattutto negli ultimi anni, la riduzione della sua complessità ad un «fascio di definizioni assiomatiche».[1] La seconda ragione che rende quest'esercizio particolarmente intrigante è invece strettamente legata all'oggetto della nostra indagine. Il *flatus vocis* è infatti uno 'strumento' naturale, intrinsecamente legato al corpo che, come ci ricordano le parole di Corrado Bologna, «*tende* ad articolarsi, ma che nell'articolazione medesima *si annulla* in quanto "pura potenzialità", generando la parola differenziata e significante».[2] In questo senso, quindi, potrebbe sembrare una contraddizione quella di ricercare la volatilità della voce nei testi narrativi del Manga che proprio quel fascio di assiomi ci consente di riconoscere come gabbie retoriche eminentemente artificiali e 'integralmente barocche'.[3] Potrebbe sembrare una contraddizione eppure proprio il XVII secolo – tempo del dominio indiscusso di concettismi e arzigogolate costruzioni retoriche tra le quali il Manga, ostinatamente 'discontinuo a sé stesso', si trovava perfettamente a suo agio – era stato magistralmente descritto da Lucien Febvre, già nel 1942, come l'ultimo momento della storia

[1] M. Bricchi, *La maniera Manganelli. Note sul repertorio di un post-sperimentalista*, intervento tenuto per *Manganelli Sconclusionato. Convegno di studi su Giorgio Manganelli nel centenario dalla nascita*, a cura di A. Carta ed E. Ceresi, Università degli Studi di Palermo, 19-20 maggio 2022, Palermo.

[2] C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2022, p. 36, corsivo mio.

[3] A. Gazzoli, *Auto da fé. Rileggere Giorgio Manganelli*, Milano-Udine, Mimesis, 2022.

umana in cui il mondo, appena prima di essere divorato da quello che Ernst Gombrich ebbe a definire *privilegio ottico*,[4] è stato permeato di gusto, tatto, olfatto e, ovviamente udito.[5] Udito e quindi voci che, certo trasfigurate, in qualche modo sono però rimaste impigliate anche nelle fittissime maglie delle gabbie retoriche manganelliane. Ma, appunto, in che forma? Quale rapporto esiste tra quel compatto sistema teorico-epistemologico e l'*habitus* che, al di là dello specchio della letteratura, le sue posture mentali assumono nelle diverse zone di quello che forse potremmo descrivere come un arcipelago? Un arcipelago composto sì di isole testuali tra loro perfettamente 'acclimatate' – all'ombra di una poetica che, non v'è dubbio, fa sistema – ma che conservano una specificità morfologica, un microclima tutto particolare. E, ancora, come si ascolta in una gabbia retorica?

2. Manganellianità del luogo, *more geometrico demonstrata*

Una risposta interessante alle nostre domande può venire da *Rumori o voci*,[6] la cui vocazione alla vocalità è esplicita già dal titolo. Prima però di addentrarci nel fitto sottobosco dell'isola retorica che abbiamo scelto di esplorare, sarà bene collocarci all'interno della geografia o, meglio, della cartografia dell'opera di Manganelli. Che cos'è *Rumori o voci*? Qual è – e utilizziamo qui una parola blasfema nel tenebricoso regno del Manga – la sua trama? Volendo rientrare entro i confini linguistici del nostro arcipelago, potremmo definire *Rumori o voci* prendendo a prestito una definizione che Manganelli conia per le opere del «frivolo e difficile» Ronald Firbank. *Rumori o voci* è, infatti, una «fola a sensazione»,[7] dove quella *sensazione* andrà intesa proprio in chiave etimologica, e cioè come lo stato di coscienza di un soggetto percipiente provocato da uno stimolo proveniente da un agente esterno o interno al soggetto stesso. Lo stimolo è, in questo caso, uno stimolo auditivo sul quale si innesta tutta la costruzione che viene così a configurarsi come il tentativo di collocarsi, dilatandolo al massimo, in quello spazio minuscolo e spaesato che precede la Parola.

Una suggestiva quanto forse inaccessibile definizione per quella che abbiamo descritta come una semplice 'sensazione'. Cosa significa, infatti, collocarsi nello spazio che precede la parola e che tipo di sensazione si avverte in quello spazio? Volendo fare un esempio tanto banale quanto immediato,

[4] E. Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, Torino, Einaudi, 1985.
[5] L. Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais*, Paris, A. Michel, 1942.
[6] G. Manganelli, *Rumori o voci*, Milano, Rizzoli, 1987.
[7] Idem, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 12.

potremmo pensare a quell'istante di irrazionale e quasi atavico terrore che tutti abbiamo provato almeno una volta nella vita quando, stesi a letto al buio di casa nostra, abbiamo avvertito un rumore che non siamo stati in grado di riconoscere immediatamente – il più delle volte prodotto dalla solita bottiglia di plastica che 'prende vita' facendoci sobbalzare – e che istintivamente abbiamo provato a razionalizzare nominandolo, e quindi riconducendolo entro un sistema di suoni noti. Ecco, l'operazione narrativa specifica dell'isola di *Rumori o voci* rappresenta una dilatazione estrema di quello spazio millimetrico di 'spaesamento percettivo'.

Il testo si apre con il più manganelliano degli *incipit*:

Se percorrete una delle strade, umide e fatiscenti, che scendono verso il fiume, un qualunque fiume, vi coglierà certamente, ad un punto noto, una sorta di stanchezza strana e insistente; ed allora vi accorgerete che, in qualunque momento vi siate mosso, *ora è notte, una notte profonda e indifferente*, e in un primo momento questo *crederete* di notare: che dovunque, tra le case chiuse e le ripide discese, i gradini lubrici, dietro gli angoli, nelle piazze deserte che vi accadrà di scorgere, di tentare col passo stremato, dovunque, *vi sembrerà, vi direte*, dovunque regna un assoluto, mai discontinuo silenzio. *E dunque* voi sceglierete di far sosta, e mentendo, nascondendo la vostra paura, comincerete a far prova del vostro desiderio di riposo; *vi direte*, che poiché la città è deserta e il silenzio pervasivo, non v'è dubbio che quello è un posto eccellente per riposare. E *dunque* sosterete. E dopo qualche minuto di sosta vi accadrà di sentire un rumore lieve, e comincerete *a chiedervi*: rumore o voce? E di che o di chi? E come descriverlo?[8]

Protasi di periodo ipotetico e innesto, sul corpo di quest'ultima, di un'apodosi iper-geminata e potenzialmente infinibile grazie alle posizioni epistemiche assunte dal soggetto protagonista (e ovviamente anonimo) – «crederete di notare», «vi sembrerà», «vi direte» – declinato, in una prima parte del testo, alla seconda persona plurale, poi trasformata in una seconda persona singolare. La 'trama' – e siamo a due, il Manga ci perdoni – non smentisce la tipicità del luogo. Di fatti, a partire dalla prima sensazione acustica percepita in quello spazio «di mai discontinuo silenzio» il soggetto cercherà di ricostruire una mappa del borgo nel quale si trova, ostinandosi nel tentativo di svelare la «qualità di segnale»[9] dei suoni che percepisce – una porta che sbatte si trasforma in una goccia che cade, poi un lamento di bestia, una voce che si ipotizza celicola e così via. Non serve anticipare che la carta del luogo sarà assolutamente imprecisa e precaria poiché redatta in base a percezioni acustiche puntuali che è quindi impossibile collocare nello spazio secondo una topografia coerente. La stabilità della carta che il soggetto cerca di

[8] Idem, *Rumori o voci*, cit., p. 7, corsivo mio.
[9] Ivi, p. 11.

comporre è infatti messa a rischio ad ogni nuova metamorfosi della voce la quale, ovviamente, resterà senza nome né volto, assenza pura. Dunque, iper-ipotesi ed iper-geminazione sintattica, notte, abrasione di un soggetto che, per giunta, resterà afono per tutta la durata del testo nel quale la parola è presa invece da un narratore intradiegetico che si definisce Io non-voce.

A sancire definitivamente la 'manganellianità' del luogo abbiamo poi la mappa retorica del testo della quale, canonicamente, vengono lasciati a vista ed anzi evidenziati i 'descrittori di percorso', ossia quegli elementi instabili, mutevoli che, pur concorrendo alla composizione di una carta geografica, vengono nascosti sotto il tappeto dell'immagine totalizzante, apparentemente immutabile (e perciò tranquillizzante) che fotografa lo stato di un territorio.[10] Manganelli mette invece in bella mostra il suo percorso in uno spazio che è anzitutto testuale – i cui descrittori saranno quindi le *figurae* – e lo fa attraverso i suoi lunghi e amatissimi elenchi. Un elenco ricapitolativo «delle raffinatezze retoriche» svela infatti i meccanismi artificiali di composizione e razionalizzazione dello spazio narrativo che abbiamo appena attraversato:

Si noti poi che nel discorso della follia si dà spazio a numerose raffinatezze retoriche: come sarebbe *l'anafora, il chiasmo, l'ossimoro, l'omeoteleuton, perfino la tmesi*, che non pare possibile, trattandosi della frattura d'una parola in un discorso in cui parole non si danno, ma sopravvenendo come una tentazione nell'ambito di una condizione preverbale, forse un insistere del concetto di "a capo" in un discorso che non ha pause.[11]

E ancora un elenco offre al lettore una piccola biblioteca ipotetica, a misura di pagina, di tutte le trame possibili forse contenute in quell'ingovernabile «furore vocale».

[…] E non accadrà che vi siano guerre, gesti vanamente coraggiosi, virtù che contrastano l'impeto del vittorioso eroe, amori che vincono le trame della guerra, e guerre che dilapidano le ricchezze, i fasti degli amori? […] Non vi saranno regi, e puttane, e femmine di gran cuore, e uomini sapidamente vili, e congiure di servi e adescamenti di ruffiane, non ci saranno esperimenti voluttuosi e artefatti discorsi di periturі ansiosi di catturare un cuore, che per altro si contende, vanamente, amando altri che altro ama? […] una antologia di bei gesti, belle parole, bei sospiri, belle speranze, belle disperazioni, belle sconfitte e bellissime vittorie, le une e le altre

[10] Cfr. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001 e G. Alfano, *Al di là dell'occhio. Il territorio della scrittura in Manganelli e Beckett*, in Idem, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi di letteratura e geografia*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 187-217.

[11] G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., p. 110, corsivo mio.

aventi a che fare con terre da conquistare, anime da sedurre, donne da irretire e uomini da adescare; oh se soltanto potessimo, in questo bellissimo furore di sintassi e perigliosa grammatica, se potessimo cogliere […].[12]

Rumori o voci è, dunque, un luogo tipicamente manganelliano che rientra – insieme a libri come *Amore* (1981), *Dall'inferno* (1985), *La palude definitiva* (1991) e *Il presepio* (1992) – tra quelle che Anna Longoni ha recentemente definito «visioni informi», in nome della comune tendenza in questi testi alla costruzione e all'attraversamento di paesaggi artificiali, retorici, nei quali la narrazione «per lo più in forma di monologo è affidata a una voce-personaggio di cui nulla o poco sappiamo [nel] tentativo di comprendere ciò che [si] vive e *osserva*».[13] Quale sarà allora la particolarità che costituisce il microclima di quest'isola testuale?

3. «Ecco, ascoltate […] nulla avete visto»

La risposta si trova, io credo, proprio nel campo semantico della visione o, meglio, appena un passo fuori di esso. A differenza delle funzioni linguistiche atteggiate a personaggi dei 'libri paralleli' a *Rumori o voci*, il Tu di questo testo, infatti, non si muove e soprattutto non vede assolutamente nulla. Mentre il protagonista di *Dall'inferno* giace, e dunque percepisce con il proprio corpo, il luogo infernale che poi «percorre con pazienza di bruco», intravedendo «immagini terribili o ardue, visioni»,[14] lo spazio-silenzio del borgo è caratterizzato da un'ostinata «riluttanza alle immagini».[15] Allo stesso modo, l'anonimo cavaliere che attraversa *La palude definitiva* è un «*contemplante* […] impigliato in sottili problemi che chiamo di *geografia* teologica». Il cavaliere è quindi impegnato nello studio di un territorio fisico, le cui metamorfosi può descrivere per via d'osservazione diretta. Non a caso, la sola tra le carte abbandonate nella casa-centro della Palude cui il cavaliere riconosce la proprietà della leggibilità è quella che «reca segni che stanno a simboleggiare cose *visibili*».[16] Dal canto suo, invece, il Tu di *Rumori o voci* è sempre un «ascoltante», impegnato a redigere una «*carta geografica canora* [di] voci indicate come si indicano fiumi, città, monti, paludi, leones». L'ascoltatore di *Rumori o voci* ha quindi un problema di 'rappresentazione'

[12] Ivi, pp. 135-136, corsivo mio.

[13] A. Longoni, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Roma, Carocci, 2019, pp. 141-158, corsivo mio.

[14] G. Manganelli, *Dall'inferno*, Milano, Adelphi ebook, 2014, pp. 45 e 96.

[15] Idem, *Rumori o voci*, cit., p. 35.

[16] Idem, *La palude definitiva*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 53 e 42, corsivo mio.

di voci: elementi astratti, volatili che si ostina a voler depositare su carta con il solo ausilio delle «mobili orecchie»,[17] nella speranza che la Voce decida di sentir ragione (grafica). Insomma, a differenza dei visionari ad esso paralleli, il protagonista di *Rumori o voci* ha a disposizione unicamente l'udito per 'mappare', interpretare e quindi orientarsi in un territorio dove, privato della visione, ha perso contezza persino della sua stessa dimensione e consistenza. È questa pulsione uditiva e interpretante che fa andare avanti la macchina testuale nella quale l'Io non-voce ossessivamente ci ricorda che «nulla avete visto», nulla sappiamo della reale conformazione del luogo.

È dunque, questa forma di cecità, un dato importante che distingue *Rumori o voci* dalle altre 'visioni informi' collocandolo un passo al di fuori del campo semantico della visione. Ed è ancora questa forma di cecità che contribuisce anche a far emergere prepotentemente il dato fonico, isolandolo nella sua funzione privilegiata di orientamento del soggetto nello spazio. Sarà quindi il caso di chiedersi cosa significhi non vedere, in un testo letterario prima, e nell'arcipelago Manganelli poi – poiché è comunque lì che, circumnavigata l'isola di *Rumori o voci*, dovremo tornare.

4. «Occhio, linea, superficie»[18]

Dunque, visione e ascolto, occhio e voce. È in questa opposizione simbolica che, nella cultura occidentale, si consuma una lotta secolare tra due forme noetiche[19] prima e gnoseologiche poi. È infatti nella contrapposizione storico-culturale tra voce e sguardo – nella quale rientra ovviamente quella tra oralità e scrittura – che si porta a compimento quel processo di appropriazione o soffocamento, se vogliamo, da parte dell'occhio occidentale proprio ai danni di quel *flatus vocis* che qui stiamo cercando. È attraverso l'occhio ed il suo dominio cognitivo sul mondo che viene istituito ciò che poco più su in queste pagine abbiamo definito, con Gombrich, il privilegio ottico. Privilegio posto alla base di quello che in mediologia si definisce 'regime scopico',[20] ossia quella modalità condivisa e culturalmente

[17] Idem, *Rumori o voci*, pp. 15, 122-123 e 134, corsivo mio.

[18] G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati*, cit., p. 13.

[19] E cioè, nella filosofia aristotelica, relative al νοῦς, alla conoscenza puramente intellettiva (o soggettiva nella fenomenologia husserliana) che si oppone alla διάνοια, ossia al sapere discorsivo.

[20] Il sintagma compare per la prima volta nello studio sul rapporto tra la fruzione del cinema e la nozione di voyerismo in psicoanalisi di C. Metz, *Le signifiant imaginaire*, «Communications», 23, 1975, pp. 3-55. In seguito, esso diviene parte del gergo dei *visual studies* grazie al saggio di M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in *Vision and Visuality*, edited by H. Foster, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-23.

connotata dello sguardo la cui cristallizzazione passa, in Occidente, attraverso la storia di alcuni dispositivi di visualizzazione e razionalizzazione della percezione umana. Tra questi rientrano, ad esempio, le carte geografiche che disegnano un mondo attraversabile, del quale l'uomo può quindi appropriarsi 'a colpo d'occhio'; la prospettiva centrale che non ha davvero nulla a che vedere con il reale funzionamento dell'occhio umano, configurandosi piuttosto come proiezione grafica di una postura del pensiero;[21] e, ovviamente, la scrittura, capace di rendere il pensiero visibile – e in qualche modo esperibile, consumabile – sulla superficie della pagina. Tutti questi sistemi e dispositivi di razionalizzazione, ben lontani dal rappresentare la naturalità della percezione, riflettono una «organizzazione mentale [...] che ortopedizza corpi e figure, che organizza il sensorio umano e riconduce la realtà esterna dentro le coordinate della mente»[22] e dentro coordinate culturali molto specifiche.

È quindi attraverso l'occhio e tutte le sue protesi che l'uomo occidentale storicamente domina il mondo, ritagliando porzioni di realtà sulle quali sovrascrive immagini culturali. È quanto avviene a noi quando, dopo i primi secondi di spaesamento, quasi ripetendo a menadito una lezione imparata tra i banchi di scuola, ci diciamo che la famosa bottiglia di plastica ha 'preso vita' per un cambio di pressione e temperatura al suo interno. Ciò che in realtà, inconsciamente, ci stiamo dicendo è che non c'è proprio nulla di cui aver paura, nessun motivo per cui i nostri intorpiditi istinti primitivi debbano essere allertati. Ed è quanto era già accaduto a Colombo quando, nel 1498, percepì il suono dell'onda di cozzo tra la corrente oceanica e quella del fiume Orinoco della quale, convocando a sostegno dell'udito anche il gusto, assaggiò l'acqua per testarne il livello di salinità: è il segno 'naturalmente' percepito di un mondo nuovo. Tuttavia, alla sua naturalissima percezione l'Almirante de la Mar Océana sovrascrive, nelle sue relazioni di viaggio, l'immagine culturale più rassicurante che potesse concepire:

> La Sacra Escriptura testifica que Nuestro Señor hiso al Paraíso Terrenal y en él puso el árbol de la vita, y d'él sale una fuente de donde resultan en esto mundo cuatro ríos prinçipales: Gange en India, Tigris y Eufrates y el Nilos [...] Grandes indiçios son estos del Paraíso Terrenal, porqu'el sitio es conforme a la opinión d'estos santos e sacros theólogos.[23]

[21] Oltre a E. Gombrich, *Il privilegio ottico*, cit., cfr. E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica»*, Milano, Abscondita, 2013.

[22] G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati*, cit., p. 21.

[23] C. Colón, *Textos y documentos completos. I – Relaciones de viajes, cartas y memoriales* [1982], edición, prólogo y notas de C. Varela, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 379-380.

Il simbolo più diffuso di questo processo di appropriazione cognitiva nella storia della cultura occidentale è forse quello della finestra o, più in generale, della cornice.[24] E cioè di un artefatto che, ritagliando materialmente porzioni di realtà e segnando così un confine tra soggetto percipiente ed oggetto percepito, rende quegli stessi frammenti di realtà esperibili poiché collocati entro una data dimensione culturale. Dimensione culturale che, 'scorporando' il pensiero e ponendocelo materialmente davanti agli occhi in forma grafica, si è progressivamente sostituita a quella naturale, corporea, divenendoci essa stessa naturale. Non è un caso, quindi, che dal fondo de *La palude definitiva*, luogo mentale collocato ben oltre lo specchio della letteratura – e che, per certi versi, si potrebbe considerare la narrativizzazione del cuore del 'buco nero' posto al centro della copertina di *Nuovo commento* (1969) –,[25] il contemplante osservi: «la mia vita ora è essenzialmente questo: osservare la palude dalla *grande finestra* del piano alto».[26]

5. *Voce, linea, superficie*

Escludere lo sguardo in un testo letterario significherà, allora, provare a collocarsi al di fuori del regime scopico occidentale, rinunciando così a tutti i privilegi derivati dal rassicurante (quanto illusorio) dominio del 'paesaggio circostante' che quella modalità profondamente culturale di percezione del mondo ha portato con sé. Certo, è un gesto culturale anche questo che affonda le proprie radici nella finzione leopardiana de *L'infinito* dove il verbo più importante è rappresentato proprio da 'fingere'. «Io nel pensier *mi fingo*»[27] è il verso che mette in moto quella compenetrazione, tutta mentale, tra il soggetto ed il paesaggio del colle, consentendo una serena trasfigurazione della percezione uditiva degli elementi fonici della natura circostante nell'immagine marina del pensiero naufragante.

Fingere è – e forse non casualmente – un verbo importante anche nel testo di *Rumori o voci* – «*fingiamolo* [il rumore] indizio di cosa viva», suggerisce l'Io non-voce al soggetto spaventato dinanzi al suono-lamento che si suppone, a quest'altezza del testo, indizio di tremenda bestia che «lingue cento *finge* […] che non ha orefizi, e la lingua è finzione dei suoi nervi». E,

[24] Per un'introduzione alla questione della cornice, cfr. almeno *La cornice. Storie, teorie, testi*, a cura di D. Ferrari e A. Pinotti, Milano, Johan & Levi, 2018.

[25] Per una lettura in questa direzione della copertina di *Nuovo commento*, cfr. G. Alfano, *Lo spazio della scrittura. Per un'estetica dell'esperienza letteraria*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di N. Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 55-72.

[26] G. Manganelli, *La palude definitiva*, cit., p. 47, corsivo mio.

[27] G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Brioschi, Milano, Rizzoli, 1974, p. 60, corsivo mio.

infine, proprio il verbo *fingere* veicola l'atroce dubbio – che, in realtà, è consapevolezza – che la letteratura non possa (più) rappresentare uno spazio di sereno naufragio per il soggetto: «*fingessi, o non fingessi* […] ci sarà un esito diverso dalla poliglotta grazia della follia?».[28] In questo senso, possiamo allora dire che *Rumori o voci* porta ad estreme conseguenze il cieco naufragio leopardiano nel mare del pensiero. Quel naufragio era infatti avvenuto a contatto diretto con una natura sì trasfigurata in immagine, ma che anzitutto era stata percepita con il corpo – «*sedendo* e mirando».[29] La 'natura' nella quale è collocato il soggetto manganelliano è invece tutta artificiale, linguistica e come tale non sembra essere in grado di consentire al soggetto ascoltante di trasfigurare quelle voci in immagini e parole, poiché queste «accadono» sempre fuori di essa, sempre dove il soggetto non è:

> non accade che tu ti trovi ad essere mai nel luogo in cui *accadono* le parole. Ma pensa; se tu ti trovassi in quel luogo, sarebbe inevitabile che tu stesso fossi luogo delle parole, e allora verrebbe meno il tuo compito di ascoltatore, che pare essenziale alla storia della voce.[30]

Escludere lo sguardo in questo specifico testo letterario ha quindi conseguenze estreme proprio perché lo spazio linguistico che ospita il soggetto non si vuole infingimento di una realtà esterna, ma è esso stesso la sola realtà possibile. Da questa discontinuità che impedisce la trasfigurazione verbo-visiva della Voce, deriva quella sensazione di profondo spaesamento del soggetto ridotto a puro ascolto. Privato di quello strumento di dominio del paesaggio (linguistico, ma pur sempre paesaggio) che è lo sguardo, il soggetto manganelliano, infatti, si immobilizza e resta così esposto, incapace di dominare quella Voce che disegna così i confini di uno spazio assolutamente incomprensibile in cui «non si dà discorso, ma solo questo ascoltare il rombo che *ti lambisce le membra*, che *ti fruga*, affinché in te ascoltino le entragne [e che] cresce a tal punto da *conseguire a te l'inguine*, e *rovesciarti, farti cadere all'interno di te*».[31] È così che la cartografia si trasforma in una 'anatomia delle voci' e l'ascolto diviene «auscultazione»[32] e cioè, letteralmente, un esame medico praticato con l'orecchio e alcuni strumenti (fonendoscopio e stetoscopio) che consentono di circoscrivere ed auscultare i fenomeni acustici di cuore e polmoni, detti in medicina toni,

[28] G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., pp. 22, 57 e 104, corsivo mio.
[29] G. Leopardi, *Canti*, cit., p. 60, corsivo mio.
[30] G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., p. 113, corsivo mio.
[31] Ivi, pp. 55-59, corsivo mio.
[32] Ivi, p. 69.

rumori, murmuri. In questo caso, potremmo dire che l'orecchio del soggetto 'auscultante' è sostenuto dallo strumento della scrittura.

La compenetrazione tra soggetto ascoltante e spazio ascoltato assume inoltre, in Manganelli, una connotazione violenta del tutto assente nell'idillio leopardiano. È la stessa violenza concettuale che, come vedremo, il soggetto di *Rumori o voci* eserciterà a breve su quella Voce che «ti lacera le membra»;[33] la stessa che, recensendo *Flatland* (1884) di Edwin Abbott, Manganelli aveva attribuito al «ratto del Quadrato» da parte della Sfera. Figura complessa, tramite un atto di «terrorismo linguistico […] un rapimento metodologico», la Sfera costringe infatti il Quadrato ad uscire dalla propria dimensione linguistica, o dal proprio regime scopico, se vogliamo – quella della bidimensionalità – consentendogli di percepire la terza dimensione: «Codesta violenza, irruzione di un universo all'interno di un altro universo, questo transito incoerente e mortale, è la *visione*».[34] Ancora dalla medesima discontinuità o trasfigurazione interrotta della percezione, deriva la profonda estraneità del soggetto rispetto al luogo – «*Vorrei* credere che tu possa persuaderti definitivamente di essere *paesano* di una terra minuscola».[35] Egli è infatti costretto a subire una sensazione di «clandestina ferocia» che lo spinge a perpetrare il tentativo di disegnare una carta geografica di uno spazio che «certo non vi appartiene, *non vi ospita*»[36] e che alla sua *raison graphique* resiste ostinatamente. La Voce è, infatti, «minaccia e insidia a tutto ciò che vuole essere riconducibile ad un *progetto grafico* come che sia».[37] Tuttavia, da quello spazio ostile, l'ascoltante non può fuggire ed è per questo che egli si configura contestualmente come il garante del suono e lo «stupito e stupido affabulato *a* tal selva di suoni».[38]

«Pabulum delle storie»,[39] nutrimento delle voci e clandestino del borgo che è come dire clandestino del linguaggio. In questo senso, il soggetto protagonista di *Rumori o voci* somiglia a quegli individui che, nelle parole di George Steiner, «create art in a civilization of quasi-barbarism which has made so many homeless, which has torn up tongues and peoples by the root». Individui come Samuel Beckett, Joseph Conrad o Vladimir Nabokov, che avvertono una profonda distanza rispetto alla terra in cui vivono, alla lingua nella quale comunicano e che, pertanto, divengono «wanderers across language»,[40] vagabondi di una lingua che pure non li ospita, persino nello

[33] Ivi, p. 55.
[34] Idem, *La letteratura come menzogna*, cit., pp. 50-52, corsivo mio.
[35] Idem, *Rumori o voci*, cit., p. 72, corsivo mio.
[36] Ivi, p. 25, corsivo mio.
[37] Ivi, pp. 124-125, corsivo mio.
[38] Ivi, pp. 64-65, corsivo mio.
[39] Idem, *Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare dei soldi*, Milano, Adelphi, 1990.
[40] G. Steiner, *Extraterritorial*, New York, Atheneum, 1976, p. 11.

spazio della loro stessa scrittura. Il Tu di *Rumori o voci* somiglia a quegli individui, con una piccola ma fondamentale differenza: sospeso in uno spazio astratto e senza Storia, egli è *wanderer across Language*, vagabondo del linguaggio tutto. Nonostante tutto, «Tu non puoi disascoltare»,[41] ammonisce l'Io non-voce.

6. «Nel gran dizionario dell'oceano che accerchia […] lo spazio del mondo»

Una volta compreso cosa significa essere ridotti a puro ascolto e verificata l'impossibilità di sfuggire a questa condizione, non resta che chiedersi cosa ascolta il soggetto in questo spazio di spaesamento e come prende forma la voce nel suo ascolto clandestino.

La risposta è duplice. In una prima parte del testo, i suoni vengono registrati attraverso un lungo elenco che sembra inseguire il suono con il dizionario alla mano – il dizionario era, d'altra parte, uno dei 'libri' preferiti del Manga, in virtù della sua capacità di contenere tutti i possibili narrativi. Avremo quindi «ritmati suoni», un suono «non spiegabile con eventi meccanici […]», un «liscio e levigato rumore; ritmo fondo e arioso di un respiro», un «cavo respirare, un piangersi sé morto» ed uno «stridio non colloquiante». E poi «un anfanare, un uggiolio, un ululato, una voce intrisa di saliva» e ancora un «sonare, vibrare, bombire, grave echeggiare, uno smusicar di membra», un «ronzio, rombo, zufolio, brusio, mormorio», un «ciangottare». Una «aerofonia liquida, uranofonia», «fosfemi di suono, dilapidazione fonica» e dei «berci»[42] un po' 'legnosi' e burattineschi[43] che, nella loro vocazione intertestuale, già preannunciano la svolta mortifera che il testo sta per prendere.

In questa pratica di catalogazione s'insinua, infatti, una «intenzione sillabica» che fa 'ammalare' il suono di quella grave «patologia del discorso […] quella *dissennata sensatezza* che solo ti è persuasiva», segno di «quello che i professoroni chiamano 'contenuto'»,[44] tanto necessario alla sopravvivenza del soggetto interpretante nello spazio del borgo. Ed in questo momento, colto dal sospetto – che è forse più una speranza – del significato,

[41] G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., p. 65.

[42] Ivi, pp. 10, 14, 20-23, 28, 50-54, 56, 60-62, 67, 71-75, 113.

[43] Cfr. C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, illustrazioni di E. Mazzanti, Milano, Rizzoli, 1949: «il povero Pinocchio cominciò a piangere e a berciare così forte, che lo sentivano da cinque chilometri lontano» (p. 30) e «Pinocchio continuava a piangere, e berciare, a darsi pugni nel capo» (p. 123).

[44] G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., p. 91.

il soggetto inizia a braccare la voce – *pabulum* e predatore – stringendole intorno al collo le maglie retoriche della sua gabbia grafica di *figurae* di suono:

Senti come rintoccano le consonanti nasali, e lo strisciare delle sibilanti, queste straccione con vocazione di serpe, e cadono davanti a te dure, sassose gutturali, consonanti sgraziate, ciottoli da scagliare, balbuzie ossuta; e ascolta transitare le veloci vocali, finte aure, cantilene che subito si sfrangiano, aaaa, presunzione che digrada in eee, ipocrita mitezza che discende in iii, riso ebete che in ooo si fa tronfio ma infine riposa nel tristo sopore dell'uuuu, e così le vocali insensate si inseguono, e tu catturi una enne, animaletto senza denti, un fluttuare di elle […]

E tuttavia, la voce ancora gli sfugge, ancora chiede di essere interpretata poiché «a dire il vero, nessuna vocale e nessuna consonante per l'appunto è ciò che si intende per vocale e consonante, un qualcosa che ha un di più e un di meno, come un fiato irruente e una *carenza vitale*».[45]

7. «[…] è questa la parola?»

È a questo punto del testo che, sulla superficie della pagina – coincidente, ormai è chiaro, con la superficie dello spazio narrativo del borgo – affiora

una singlossia […] un simultaneo coesistere di: n, o, ;, x,___!, u, possiamo supporre che la n alluda ad una fase di umiliata supplica, anche abietta, vilissima; la o potrebbe essere un tentativo di creare una complicità di natura universa […] che avrebbe a che fare con la verità, o il momento del significato, della salvezza mentale, insomma della risoluzione della follia; ma noterai che a questo punto subentra un ;, vale a dire una pausa che tuttavia non segue, come consueto, ma coesiste alla n e alla o […] si noti la finezza, giacché la demenza è signora di una assai sottile retorica, all'interno, dico, della pronuncia stessa […] Se poi, dopo la interpunzione simultanea segue una x [che] sia come suono che come grafema la x è eminentemente impeditiva […] dopo la x c'è uno spazio bianco, e non potrebbe non esserci per comodo di trascrizione: ora io avverto un prurito di supporre che codesto spazio ospiti una voce impronunciabile: una h, ad esempio, o un asterisco; insomma un momento di silenzio del tutto diverso dal silenzio deliberato del ;. Infatti si tratti di h o asterisco o di una generica volontà di andare a capo, questo silenzio non è da considerare intenzionale, ma piuttosto un silenzio incontrato nel momento stesso in cui si stava formulando l'interrogazione, un silenzio che stava dentro le regole della interrogazione.[46]

[45] Ivi, p. 92.
[46] Ivi, pp. 104-109.

La singlossia è un fenomeno verbo-visivo descritto da Rossana Apicella – autrice di un *Manifesto della Singlossia* (1979) – e Ignazio Apolloni – tra «gli arrabbiati» fondatori dell'*Antigruppo* (1968).[47] Nella definizione del gruppo, proposta durante la presentazione del primo numero della rivista «Intergruppo-Singlossie» (1985-1989), la singlossia viene descritta come un incrocio semiotico, nel quale «il linguaggio *idosemantico* o *visivo* e il linguaggio *fonosemantico*, cioè verbale, si completano, nel senso che l'uno non può essere comprensibile senza la presenza dell'altro».[48] Si tratta dunque di un fenomeno insieme grafico e verbale che in qualche modo riporta la 'vista' nel borgo il quale, ricordiamolo, altro non è che allegoria ipergeminata di quella minuscola intercapedine collocata tra la Parola ed il *prius* biologico della Voce; spazio, ancora con Bologna, di pura «potenzialità di significazione […] spinta confusa al *voler-dire*, all'*esprimere*, cioè all'*esistere*».[49]

Ma qual è il senso di questa improvvisa manifestazione verbo-visiva? Facendo affiorare sulla superficie della pagina un fenomeno come quello singlottico, Manganelli sancisce definitivamente l'impossibilità del soggetto di ascoltare, di collocarsi in quella intercapedine tra la Voce e la Parola, finalmente definita come «una malvagia voglia di occultare la *natura*, il senso del suono», un tentativo di «salvarsi dalla lacerante ironia del suono» puro, privo di quella «dissennata sensatezza»[50] che proprio a quel suono risulterà fatale. Manganelli ci mostra quindi la necessità, ormai naturale per l'uomo tipografico, che il soggetto percepisca la Voce attraverso un sistema di rappresentazione grafica che è appunto la scrittura, poiché egli è «dannato a usare le parole» e può solo «*atteggiare*» la propria follia interpretante «a *forma* di orecchio».[51] Dopo la visione della *singlossia*, infatti, il Tu – ora «cartografo e cartomante» – è in grado di scendere ad un compromesso con la Voce e finalmente tracciare il primo segno della propria impossibile mappa vocale. Breve attimo di sollievo poiché, tracciato quel segno, egli si accorge che non di un compromesso si è trattato quanto piuttosto di un atto di violenza, del tutto simile a quel «terrorismo linguistico» che avevamo già incontrato tra le pagine di Abbott e che gli apre davanti lo scenario

[47] La storia dell'*Antigruppo*, poi divenuto *Intergruppo-Singlossie*, è oggi ricostruibile tramite i documenti messi a disposizione dal Centro d'arte Studio71: *http://www.studio71.it/ignazioapolloni/pagine/antigruppo.htm* (ultima consultazione: 9 gennaio 2023).

[48] F. Carbone, testo inedito, letto durante la presentazione del primo numero di «Intergruppo-Singlossie» (19/1, dicembre 1985) presso la Feltrinelli di Palermo, attualmente consultabile tramite il blog dell'artista Luigi Boschi.

[49] C. Bologna, *Flatus vocis*, cit., p. 35.

[50] G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., pp. 57 e 91, corsivo mio.

[51] Ivi, pp. 143 e 91, corsivo mio.

raccapricciante di un «cielo colmo di suoni morti, piume sonore volatili, uccisi rintocchi; si celebra la morte del suono».[52]

La morte del suono ci pone così, ancora una volta, dinanzi alla lunga storia della disfunzionalità di quei dispositivi atrofizzanti con i quali l'occhio dell'Occidente ha creduto di dominare «ciò che tu, molto tempo prima di approdare a questo borgo, e questa notte, in momenti di *oscenità concettuale*, chiamavi *il reale*».[53] La Voce risorgerà infatti poche righe dopo, nuovamente incomprensibile, congedando Tu, Io non-voce e Lettore e fuggendo per l'ultima volta attraverso una finestrella affacciata sull'insensatezza, chissà perché – e da chi – lasciata socchiusa nell'ingombrante retorica della gabbia significante del testo.

8. «Lo scrittore si sente disorientato»

È chiaro, insomma: il tentativo di *Rumori o voci* di insinuarsi in quello spazio minimo che si trova appena prima della parola (e della Palude) è fallito. Ma ritorniamo, in conclusione, alla geografia del sistema-Manganelli: bisognerà pur chiedersi, infatti, quale posto occupi questo tentativo sulla carta del nostro arcipelago. In questo senso, non pare ipotesi implausibile che esso sia da collocarsi nella zona dell'arcipelago-Manganelli sulla quale incombe l'ombra di quella «minaccia pedagogica» che il nostro – costretto come il suo anonimo protagonista ad usare le parole – avverte da parte di quelle forme artistiche che sono in grado di liberarsi dall'«onta del significato».[54]

Tra queste, il Manga annovera il teatro quale portatore di parole ridotte a punti astratti, in grado di «ritrovare l'incomprensibilità e la violenza attiva della parola. Il teatro non è fatto per essere capito ed è questo il genere che lo scrittore cerca e cercherà sempre».[55] Non a caso, l'Io non-voce invita il soggetto interpretante proprio a «qualche minuto di teatro, questo *olimpo insondabile di voci*» durante i quali il ponte che attraversa il fiume del borgo si trasforma: «[…] il ponte, mi piace supporlo, è appunto il palcoscenico del nobile teatro dove tu, ti prego, avrai la bontà di distribuire le voci di eroi ed eroine mescolate a vicende non meno incomprensibili che travolgenti».[56] C'è poi l'arte visiva, ad esempio quella astratta e polimaterica di Fausto Melotti che lavora, scrive Manganelli, appoggiandosi a spazi e segni puri – proprio

[52] Ivi, p. 145.
[53] Ivi, p. 114, corsivo mio.
[54] G. Manganelli, *Conversazioni musicali con Paolo Terni*, Roma, L'orma editore, 2020, p. 34.
[55] Idem, *Cerimonie e artifici*, Salerno-Milano, Oedipus, 2000, p. 51.
[56] Idem, *Rumori o voci*, cit., pp. 134-135.

come i suoni del borgo – in grado di costruire «geometrie musicali».[57] E, infine, ovviamente, la musica, verso la quale il Manga, «ascoltatore maniacale», nutre una profonda e dichiarata invidia. Un'invidia per la capacità della musica di abitare quello spazio minuscolo nel quale *Rumori o voci* ha cercato di insinuarsi, finanche trasformando l'ascoltatore in un «lettore dell'arguto *pentagramma*»,[58] ennesimo inefficace dispositivo di razionalizzazione con il quale lo scrittore tenta di ottenere la libertà della composizione musicale. Una libertà che il nostro descrive bene dopo aver ascoltato insieme a Paolo Terni il «Povero Rigoletto!… La rà, la rà» (scena III, atto II) di Verdi. Un esempio, per Terni, della massima concretezza raggiungibile dalla musica mentre Manganelli si dichiara invece profondamente affascinato proprio dall'astrazione e cioè dal momento in cui il ritmo, in quel punto, è in grado di mortificare il testo:

Il libretto porta le sue povere parole, ma Verdi raggiunge, direi, un'intensità particolarmente sconvolgente proprio adoperando *una cantilena estranea al testo del libretto*. È una cantilena che ridicolizza completamente non solo il libretto, *ma la presenza della parola pronunciabile*. È infinitamente più pregnante il momento della… della parola-non-parola […] …della pura sillaba, della pura modulazione […] Mi piace quindi questa cantilena. Ma la parola cantilena ha in sé una duplice allusione che io non vorrei lasciar cadere: da un lato la cantilena è… è proprio una… diciamo una effusione elementare, è il momento più concreto del linguaggio […] un momento materico del linguaggio. Nello stesso tempo la cantilena è il momento già astratto del linguaggio, in cui la parola ha perso tutti i suoi contenuti e si è ridotta ad una pura e perfetta modulazione in cui tutti i significati possibili sono consumati. E credo che non sia illegittimo, per lo meno comunque mi è molto congeniale, vedere in questo punto del Rigoletto di Verdi una delle più affascinanti controprove della sua capacità di abitare il momento dell'astrazione e il momento non già del concreto ma del pre-concreto, di quello che ho chiamato del materico, del materiale direi. Cioè del pre-parlato. Il momento della parola in Verdi è sempre rinnegato o in avanti o addietro.[59]

È esattamente quel momento, quello del pre-parlato, che il soggetto di *Rumori o voci* non può abitare finendo, anche se solo per un istante, per uccidere la Voce a suon di segni significanti. Oltre la morte della Voce, fuori da quest'isola testuale, c'è allora solamente l'esilio al di là dello specchio, dietro la cornice di quella finestra, puro grafismo, posta nel cuore de *La*

[57] Idem, *Antologia privata*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 217-218.
[58] Idem, *Rumori o voci*, cit., p. 77, corsivo mio.
[59] Idem, *Conversazioni musicali*, cit., p. 36, corsivo mio.

palude definitiva. Qui, dichiara infatti il contemplante, «nessuna voce mi può raggiungere».[60]

[60] Idem, *La palude definitiva*, cit., p. 23.

Le voci nella Voce: chi parla in Manganelli?

Fabrizio Bondi
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli

> Io ho un amico, torinese, che mi legge dei brani in schietto accento locale: io provo la stessa sensazione che deve sconvolgere i cani sensibili quando ascoltano uno straziante suono di violino, e guaiscono impotenti.
>
> G. Manganelli, *Lunario dell'orfano sannita*

1. Ipotizzare una plurivocità

Ipotizzare una plurivocità, se non una una plurivocalità, nei testi di Manganelli non sembra operazione a prima vista destinata a gran successo: tanto più che chi la avanza non è che un dilettante dei testi manganelliani, e come tale esposto a innumerevoli rischi, tra i quali quello di scoprire l'acqua calda. Tale condizione di *amateur*, tuttavia, mi avrebbe lucrato forse la simpatia dell'autore, favorevole in vita alla macellazione dei professori, se non in generale al maltrattamento dei professionisti.

Ecco: non c'è scampo, stavo cominciando a imitare l'inconfondibile 'voce' di Manganelli. Inconfondibile e monolitica: la voce che 'parla' (i diacritici sono d'obbligo) nei suoi testi potrebbe infatti apparire a prima vista anche troppo facilmente come una sorta di monade. La voce del trattatista barocco, ovviamente: attorcigliato alle proprie ipotesi e alla propria convoluta retorica con sublime (e ironica, nel suo caso) pedanteria. Inutile quasi osservare quanto le letture fatte per la tesi in scienze politiche gli 'salarono il sangue' (per usare un'espressione continiana).[1] Ma, come notava qualcuno che di Barocco se ne intendeva, il grande Marzio Pieri, è forse lecito ad esempio istituire una distinzione - nella quale «voce» sarebbe allora sinonimo di «stile» - tra un 'primo' Manganelli, soprattutto quello di *Hilarotragoedia*, e il Manganelli degli encomi, dei commenti, dei discorsi. Nel primo manieristicamente la forma e la voce del trattato si squadernerebbero in un teatrino convulsivo, espressionistico, vociferante, con inserti narrativi, digressioni, personaggi ecc.; i secondi arieggerebbero piuttosto un barocco 'maturo', alla

[1] La tesi di Manganelli è stata pubblicata, *favente* Agamben, una ventina d'anni fa: cfr. G. Manganelli, *Contributo critico alla storia delle dottrine politiche del '600 italiano*, Macerata, Quodlibet, 1999.

Daniello Bartoli, in cui lo stile dell'autore si regolarizza, si pettina, scorre (relativamente) liscio attraverso le proprie gabbie retoriche, preordina con calcolo le famose salve di aggettivi.

Ancor meno si può predicare, della testualità manganelliana, un *pastiche* linguistico alla Gadda. Egli fa parte di quella tipologia di scrittori (Tommaseo d'Annunzio Landolfi i primi che mi vengono in mente) che posseggono la lingua italiana nella sua interezza: ma italiana, appunto. Non che Manganelli non faccia uso di parole regionali, o talvolta addirittura dialettali; tuttavia lo fa a mio vedere senza nessuna intenzione mimetica, anzi quasi esse fossero *objets trouvés* non dannunzianamente incastonabili, quanto piuttosto acquisiti per far acremente inciampare il discorso (il quale, dal canto suo, presto chiameremo in un altro modo).

Ma, ci si potrebbe chiedere saltando di palo in frasca, e il *Pinocchio*?[2] Lì, saremmo tentati di mettere le mani avanti, almeno due voci starebbero di casa per così dire oggettivamente: quella, inconfondibile, collodiana (per quanto oscuramente antologizzata) e insieme quella altrettanto marcata dell'autore 'parallelista'. Eppure, non sarà che Manganelli attiri la scoppiettante, la vivacissima oralità, secondaria certo ma quantomai 'eseguibile' ed eseguita vocalmente del capolavoro collodiano nelle sabbie mobili di una «zona d'indistinzione» tra quella voce e la propria?[3] Lo scrivere parallelo di Manganelli si approprierebbe cioè delle *voces Pinoculi*, agglomerandole, per così dire, al proprio «discorrere». Uso qui a bella posta questo termine, centrale in uno dei libri più importanti del nostro, il *Discorso dell'ombra e dello stemma*,[4] unanimemente considerato, mi pare, una sorta di *summa* non solo del pensiero manganelliano sulla scrittura, ma anche della sua scrittura medesima. (Per non parlare dell'ipotesi di Anceschi che lo indicava come «IL NOSTRO LIBRO» cioè, come chiosa Nigro, «il libro di una generazione formatasi attorno al "Verri", e alle sue pagine»).[5]

2. Partiamo allora dal *Discorso*

Partiamo allora dal *Discorso*; da un'osservazione elementare su di esso. A volte nel monologare ostinato di Manganelli viene accolto un intervento

[2] Idem, *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977.

[3] Il concetto è di Gilles Deleuze, che sviluppa l'idea di luogo, o zona, d'indistinzione, nella fattispecie tra figura umana e figura animale, soprattutto in G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 2008.

[4] G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Adelphi, Milano, 2017.

[5] Cfr. S.S. Nigro, *Postfazione (Cerimonie con l'ombra)*, in G. Manganelli, *Discorso*, cit., p. 192.

esterno, un intervento altrui, ad esempio «Una persona mi chiede»,[6] o la telefonata di qualche pagina più avanti.

Oppure: «Una volta, un tempo, in risposta a una pregiata vostra» è la formula che fa ripartire la 'storia di Moloch'. Di che si tratta? Sono intrusioni retorico-ironiche consistenti in una *variatio* nel monologare che abbiamo definito ostinato, che lo fanno «ripartire» (v. appunto la telefonata succitata) quando si inceppa. Espedienti, dunque, come altri, che magari possono anche essere stati suggeriti dal Manganelli 'vivente' (?) a quello 'scrivente'.

Ad un certo punto, però, si dice che domanda e risposta – i due capi tra i quali il filo della voce umana è teso – vengono «da un luogo sognante». Siamo dunque propensi a paragonarle ai dialoghi che si fanno in sogno.[7] Anche in *Rumori e voci* (1987) il momento in cui, salendo progressivamente dal suono inorganico all'animale, si giunge all'umano o almeno a un'ipotesi 'infrasillabica', avviene in relazione al sonno e al sogno.

Nel *Discorso* questo punto è centrale: è quello dove albeggia il tema del Doppio, del quale è inutile sottolineare l'importanza, psico-antropologica ancor prima che letteraria.[8] Ma la pagina successiva ci reinsospettisce: «Mi accorgo che mi arriva un altro frammento, su cui *è scritta* una parola; "lucido"».[9] Troviamo ancora dunque la scrittura, ma sempre anche il preconscio o l'inconscio, se non proprio il sogno, dove simili frammenti verbali da rebus sono di casa, come le voci che talvolta li sonorizzano. (Lo stesso mondo dell'araldica, ovviamente, ma soprattutto degli emblemi e delle imprese, a Manganelli tutt'altro che estraneo, dà l'impressione che gli oggetti in esse allucinatoriamente 'fissati' prendano voce, 'dicano' quasi fumettisticamente la loro parte verbale).

Un indizio di plurivocità, forse uno dei pochi in senso profondo, sarà da cercarsi allora nel conto prezioso che Manganelli fa dei lapsus, incorporandoli nel suo «discorrere» e anzi usandoli come sorgenti di energia cinetica. Era anche una caratteristica di Savinio, ma la confidenza con la psicoanalisi di Manganelli suggerisce di non esagerare l'importanza di tale influenza, e l'affezione comune dei due scrittori per gli inciampi delle proprie macchine da scrivere.

[6] Ivi, p. 50.

[7] L'io narrante è propenso ad attribuire al sogno e al sonno «uno dei modi dell'essere» in G. Manganelli, *Rumori o voci*, Rizzoli, Milano, 1987, p. 83.

[8] Per indicazioni bibliografiche, oltre che per l'interesse del saggio in sé, si veda M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, nuova edizione, Bologna, Mucchi, 2012.

[9] Dove non diversamente specificato, ogni corsivo inserito nelle citazioni è mio.

3. Ma non facciamoci illusioni

Ma non facciamoci illusioni. È infatti chiaro fin da subito che, nel *Discorso*, già le parole in potenza che abitano il mondo ancora privo di letteratura sono parole scritte, ma ancor meglio parole tipografiche, parole stampate su pagina. Da dove vengono allora al «discorrere» le voci? Manganelli non dice mai che provengono dall'inconscio, bensì al limite dal corpo:

> Odo voci, e sebbene sappia che esse vengono da esseri vivi, so anche che esse vengono dall'abitacolo del mio corpo, vengono, sommesse ma pronte a farsi urlo, dalle mie viscere, le pagine interne, che leggono se stesse a gran voce. Io devo trascrivere le voci, perché io non sono uomo, ma un vecchio castello affollato di fantasmi, e non v'è incantesimo che possa addolcire e mitigare un fantasma se non questo di avvolgerlo in un gomitolo palindromo di scrittura.[10]

Lo stesso corpo umano viene investito da un refolo di quell'anti-antropomorfismo che potremmo definire cifra ideologica dell'autore. Il corpo, in Manganelli, è luogo di pluralità. Si ricordi quel breve scambio di battute con Guido Ceronetti, raccolto nella *Penombra mentale*, sulla necessità di riconoscere un'identità e un'autonomia ai diversi organi del corpo.[11] Ma nella stessa *Hilarotragoedia*, a un certo punto, le mani si sottraggono al controllo dell'Io.[12] Il corpo manganelliano è anche un edificio, che può accogliere più o meno atrocemente degli inquilini: qui, i fantasmi; in *Dall'inferno* (1985) per fare un solo esempio, la terrificante bambola innestata nel corpo del 'dannato'. Il corpo è in genere decadente, sospetto, condannato: ma forse non del tutto. C'è qualcosa di salvabile nel corpo, sempre che lo si intenda ancora una volta come luogo 'inumano'.

Tornando al *Discorso*, dal corpo viene la voce, che è «il corpo del linguaggio» secondo la felice formula di un recente libro.[13] Ma, oltre al fatto che detta voce è già pagina che legge se stessa (vedasi *supra*), la trascrizione s'impone all'io 'vaneggiante' come necessità esorcistica. E ancora:

> […] un'insanabile demenza sta nel cuore stesso della parola, la parabolè, il dis-correre, il camminare in negativo intorno a. Dunque. Camminare in negativo. Non v'è altro modo di procedere, giacché il negativo è centrale, è periferico, è ubiquitario.

[10] G. Manganelli, *Discorso*, cit., pp. 41-42.

[11] Cfr. G. Manganelli*, La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, pp. 30-31. Termini molto simili sono usati in *Hilarotragoedia*: «E tieni d'occhio quanto sia per essere vario e discorde il contegno degli «io» confederati e rissosi che tutti insieme si fregiano del tuo nome e cognome, come di vanitosa e labile paglietta estiva», cfr. Idem, *Hilarotragodia*, Milano, Adelphi, 2006^5, p. 55).

[12] Cfr. ivi, p. 53.

[13] F. Albano Leoni, *Voce. Il corpo del linguaggio*, Roma, Carocci, 2022.

L'incantesimo verbale, il discorrere, è una cerimonia con l'ombra. Sono stanco di metafore, e ho in orrore la poesia. Ma la cerimonia con l'ombra è talmente centrale, che non posso parlarne se non nei suoi termini propri, che sono naturalmente un poco oscuri, di quella oscurità che è l'essenza della chiarezza.[14]

Il passo è di tale densità che necessiterebbe un saggio a sé. Non facciamoci intanto ingannare dalla «demenza» (scrittore come *fool*, ecc). Per Manganelli, come per Erasmo, essa è una entità necessaria, che può darsi come divinità benefica. Né soffermiamoci più di tanto sull'oscura chiarezza, ossimoro mistico. Invece, notiamo che per esorcizzare il *carmina*, la magia nera (vedi *infra*) che sarebbe propria dell''odiata' poesia[15] – parola all'origine investita di voce, di voce modulata e musicale, come fa osservare Corrado Bologna[16] – Manganelli ricorre a un suo talismano, quasi scrigno di ogni esito possibile della Prosa: il *Decameròn*, ponendo un'equazione tra «incantesimo verbale» e «discorrere»: che è come il correre, si ricordi, nella famosa novella di Madonna Oretta (Giornata VI). Non sarà un caso che all'inizio del *Discorso* il Discorrente si descriva alle prese con una pregiata edizione del *Decameròn* che egli legge e rilegge e strapazza e sottolinea fino a sfregiarla, in quello che si intende essere un 'corpo a corpo' assoluto, stremante e capitale.

4. La voce è considerata

La voce è considerata, in una lunga tradizione metafisica e antropologica, una specie di *primum* dell'umano, impronta digitale sonora, *principium individuationis* fonico, come illustrato dal già citato testo di Bologna e da una quantità considerevole di studi.[17] Ciò non può che cozzare con l'ideologia anti-antropomorfica di Manganelli. Le parole, e la letteratura con esse, non sono antropomorfe, insiste egli a più riprese nel *Discorso* e altrove. Come Benjamin, anche se diversamente da lui, Manganelli crede che le parole in qualche modo non siano di questa terra.

La pioggia insistente di *Sconclusione* – testo manganelliano tra i più sconvolgenti e meno letti, oltre quello che forse più si avvicina a una possibile immagine di romanzo nel senso tradizionale, ovviamente in forma

[14] G. Manganelli, *Discorso*, cit., pp. 59-60.

[15] Riguardo alle metafore, si ricordi quanto Kafka ne fosse terrorizzato. Sulla magia nera, essa è propria della Madre, centro d'odio, nell'*Aneddoto propedeutico*, cfr. G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, cit., p. 105.

[16] C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, prefazione di P. Zumthor, Roma, Luca Sossella Editore, 2022, pp. 53-58.

[17] Vorrei citare almeno A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Roma, Castelvecchi, 2022.

iperparodica – la pioggia (ben prima di *Blade Runner*) batte sulla realtà e ne dilava i nomi, ma soprattutto i «pronomi» (reminiscenza gaddiana?), quasi più aderenti all'identità, poiché sono ciò che la fanno essere indicandola. In ogni caso i due poli della Casa e della Pioggia agiscono in *Sconclusione*, forse, in modo reciprocamente implicato come lo stemma e l'ombra nel *Discorso*.

In quest'ultimo, altro nodo fondamentale è il passaggio nello Specchio.[18] Esso è segnato, tra le altre cose, dall'immagine dell'uomo che cammina sui carboni ardenti, il quale potrebbe richiamare il camminante di Nietzsche sulla celebre corda tesa tra uomo e superuomo. Ma costui «Se […] rispondesse, immediatamente si consumerebbe in cenere; spiegare è morire, e morire atrocemente. Ma egli è protetto, *perché nello specchio si riflette tutto, ma non la voce*».[19]

Egli «non può ascoltare le voci», ma può continuare il suo cammino poiché protetto da esse dallo specchio. Ancora, nell'incontro del Doppio con Dioniso, mossa anche troppo facilmente indiziabile di ispirazione nietzscheana (seppur magari passata da un filtro junghiano o addirittura hilmanniano), la voce del dio è silenziosa:

> Tanto si astrologava per sapere questo appunto, chi mai fosse il doppio, ed ora lo sai; […] tu […] che non hai più specchio in cui specchiarti, ombra che non dà ombra […], naturale suddito ed abitante delle parole, non differente per viscere dalle parole stesse, così simile per atti – come in uno specchio – a chi veramente deperisce e muore, ma privo di voce, *perché ora il parlante è Diòniso, e le sue parole, le sole pronunciabili oltre lo specchio, non hanno suono, non tremano nell'aria*.[20]

E Dioniso è appunto, Nietzsche o non Nietzsche, il dio che travolge le identità, è il Disindividualizzante.

[18] Non posso occuparmi qui delle implicazioni carrolliane di questo movimento, né in generale del tema dello specchio. Mi permetto di rimandare però a un mio articolo riguardante la narrativa di un 'sodale' di Manganelli, Sanguineti: cfr. F. Bondi, *Lo specchio dei sogni e i segni dello specchio (nei primi due romanzi di Edoardo Sanguineti)*, in *Attraverso lo specchio: l'immagine, il doppio, il riflesso*, a cura di S.M. Barillari e M. Di Febo, Castel Negrino,Virtuosa-mente, 2019, pp. 221-248; e insieme agli altri contributi della raccolta.

[19] G. Manganelli, *Discorso*, cit., p. 52.

[20] Ivi, p. 136.

5. Ma la Voce è anche Autorità

Ma la Voce è anche Autorità,[21] in una lunga tradizione che va dal biblico giardino dell'Eden al cagnetto che infila il muso nella tromba del grammofono, nella *réclame* dell'etichetta discografica omonima: *His Master's Voice*, la Voce del (suo) Padrone, appunto. Voce del proprio Dio, Voce del proprio Padre, ogni Autorità si esprime nella Voce che agisce violentemente sul Soggetto, dai rimbrotti della mamma alle parole d'ordine sputate del duce di turno alla radio o alla televisione.[22]

Sarà per questo che Manganelli procede a una sistematica umiliazione delle pretese vocali della 'sua' famiglia in *Sconclusione*,[23] trasformando la scricchiolante casa familiare stessa in un Intonarumori, che il protagonista suona come un vero e proprio strumento, con lo scopo principale di 'domare' i lamenti cadenzati delle sue tre (!) madri.[24] Sorta di kafkiane Odradek composte di elementi organici e inorganici, esse sono solo vagamente antropomorfe, come del resto il «cugino» dal viso umano, ma a forma di sogliola, il cui corpo termina in un'inquietante appendice. Nella generale sistematica denigrazione dei membri della famiglia (che tocca il suo apice ovviamente nei confronti del Padre), questo cugino (la cui sede è nel lampadario) si salva. Perché? Perché il suo attributo è il silenzio: non parla, non ha voce.

La massima articolazione cui la voce giunge in Manganelli è il lamento, o secondo la dizione manganelliana il «lagno», del quale la seconda madre, quella che vive in una pendola, è virtuosa. E il «lagno» non è che la voce della creaturalità pura, dell'animale o dell'umano imbelle che chiede aiuto, protezione, amore. (Ma anche la vittima ha un potere, si costruisce un

[21] Cfr. C. Bologna, *Flatus vocis*, cit., pp. 67-86.

[22] Si dovrebbe sempre pensare a quanto l'hanno dovuta sentire, quelli della generazione di Manganelli, la «maschia boce del Buce» (Gadda), quando analizziamo certe decostruzioni della vocalità.

[23] Cfr. G. Manganelli, *Sconclusione*, Milano, Rizzoli, 1976. L'ipotesi della vendetta personale (nel senso di una vendetta 'ad uso personale', naturalmente), pur non potendo esaurire i valori di questo testo così splendidamente *Un-heimlich*, appare qui piuttosto plausibile, per chi conosca i rapporti quantomeno 'complessi' (eufemismo) tra Manganelli e la sua famiglia.

[24] Qui l'ispirazione verrà dal *Suspiria de profundis* di De Quincey, autore carissimo a Manganelli, con le sue *Matres tenebrarum, lacrimarum et suspiriorum*. Il tema dell'odio per la madre emergeva già rotondamente in *Hilarotragoedia*, nell'*Aneddotto propedeutico* e in particolare, all'interno di esso, nella *gag* della poltrona. Peraltro, lo pseudodialogo tra i due dannati-a-essere-della-stessa-carne è ancora una volta subvocale (cfr. G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, cit., p. 105).

potere tramite la sua condizione, ci ricorda Giglioli).[25] Essi, sadicamente, vengono dal protagonista manganelliano sistematicamente negati.

Pure la voce come *spiritus*, che nella tradizione poetica almeno dallo Stilnovo è spirito d'amore (l'oggetto d'amore inestricabilmente legato alla sua propria e particolare voce), viene ridotto allo sfiato fecale di continui parti che non consistono in altro che in peti. Manganelli pare dunque qui assomigliare piuttosto a un Artaud, nell'umiliazione dell'impulso amoroso/sessuale divinizzato, fatto viceversa sfiatare da entrambi in una cloaca gnostica.[26]

Per farla finita con il giudizio di Dio, dunque, ma anche col giudizio critico, diremo che in questo testo (atroce e spassosissima vendetta contro ogni idea di casa e di famiglia, che pare frutto di un incubo accoppiato di Kafka e di Duchamp) alla voce-«lagno» si oppone il rumore. Il rumore è il castigo della voce, particolarmente bruciante, forse, poiché un elemento di rumore, di suono asemico, estraneo al Senso e alla Risposta, è già innestato nella voce-*phoné*, la quale senza di esso non potrebbe articolarsi.

Rumori o voci, dunque. Già quel disgiuntivo (depotenziato in *vel*?) ci mette sull'avviso che anche questa volta il confronto diretto con la Voce è rinviato, dissimulato, vellicato fino al limite e poi respinto. Se infatti da una parte Manganelli pone la voce in un contesto dove trovano spazio insieme rumori *e* voci, per cui il rumore è voce e la voce è rumore;[27] dall'altro egli non affida la qualifica di voce se non a emittenti animali o addirittura macchinici. In questo libro Manganelli porta al massimo la sua capacità timbrica, se non propriamente rumoristica. Certo il «rumore» qui non è quello «sottile» della prosa, ma bensì quello di una retorica ben timbrata, seppure magari 'impressionistica', da far ricordare certe pagine in cui Savinio descrive, ad esempio, la musica di Débussy.

La *phoné* – già ridotta in *Sconclusione* a tastiera di Cage, sonatina di sorda e straniante oggettistica, se non *gamelan* da colonia penale – diviene qui sottile macchina[28] di tortura applicata a un personaggio neppure

[25] D. Giglioli, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2012.

[26] Cfr. ad esempio A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1966, pp. 211-212. Cfr. del resto la «teomerda» del finale del primo libro manganelliano (G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, cit., p. 142).

[27] Ad esempio, cfr. la descrizione della «frantumazione del cielo»: «un minuscolo, efferato, minuto tremolio di suoni vagabondi, martelli su bronzi, legni su metalli, metallofonie diffuse in innumeri punti del cielo» che corrispondono a «innumeri luoghi di suono […] fosfemi di suono, sillabe, vocali, aspirate, velari, misteriose sonanti, inascoltabili suoni che tuttavia ti pervengono» (G. Manganelli, Rumori o voci, Milano, Rizzoli 1987, p. 75). Qui ci si avvicina alla voce, ma poi, ancora, dei suoni celesti si dice: «il sibilo, il tintinnio, il fremito, il dondolio, il rintocco, la scansione, l'acredine» (ivi).

[28] Macchina in senso proprio, i cui componenti sono: suono + ipotesi.

abbozzato, un puro «tu» qualificato solo dalla stanchezza (un passo indietro, dunque, rispetto agli 'esausti' di Beckett?) e dalla tensione all'ascolto, che sta appeso appunto al pendolo del rumore/voce. (In questo caso, quell'«o» sarebbe un *aut*).

Si potrebbe trattare allora, anche, di un racconto del terrore.

6. Per fare un bilancio parziale

Dunque, per fare un bilancio parziale: la sottrazione o il particolare trattamento della voce nei testi manganelliani disattivano precisamente le caratteristiche metafisiche positive della voce. Voce come origine: no, in origine erano le parole, e con esse la letteratura, anche se non esistevano ancora.[29] Voce come principio d'individuazione: dissolta dallo smembramento/moltiplicazione o dall'astrazione architettonica del corpo, dal gelo dello specchio, dal fuoco di Moloch, da Dioniso; *io* infine parodizzato o deriso. Voce come spirito d'amore: trasformato in un soffio merdaceo. Voce come autorità: sbeffeggiata e trasformata in un puro lamento di prigioniero controllato dal rumore aguzzino in una sua minuziosa vendetta familiare.

7. Personaggi e voci

Personaggi e loro voci sono nella narrativa 'tradizionale' strettamente connessi, soprattutto nel romanzo 'classico' (ottocentesco) e poi modernista. Si pensi per restare in tema al già citato Collodi, o al sistema di *tic* verbali con cui Dickens (altro autore adorato da Manganelli) faceva letteralmente balzare dalla pagina i suoi personaggi (e memorabili in questo senso, ci dicono, erano le sue letture pubbliche). Questo surriscaldamento dell'oralità secondaria giunge al parossismo in Joyce; in Beckett, raramente mancherà una voce che rimette in moto l'immaginazione 'morta': «Giunge una voce a qualcuno nel buio. S'immagini».[30] Eccetera.

Nel ricordo di un lettore distratto, o non specialista dell'autore quale io sono, la scrittura di Manganelli suscita a tutta prima l'immagine di un deserto di pagine del tutto spopolato. In realtà non è così.

[29] Si riflette qui la tipica incapacità della cultura europea di concepire un'origine al di fuori del linguaggio.

[30] S. Beckett, *Compagnia*, in Id., *In nessun modo ancora*, trad. di G. Frasca, Torino, Einaudi, 2008, p. 3 («A voice comes to one in the dark. Imagine»). E cfr. anche Id., *Immaginazione morta immaginate*, in Id., *Teste-morte*, Einaudi, Torino, 1969, p. 67.

In Manganelli i personaggi esistono, ma non sono ovviamente paragonabili a quelli degli autori che citavamo. Al massimo debolmente esistenti o addirittura ipotetici, essi si spingono talvolta ai confini dell'Archetipo o dell'Allegoria.

Il povero 'tu in ascolto' di *Rumori o voci* possiede una «esistenza [...] debole e povera»[31] su cui grandinano le ipotesi del Discorrente. Egli tuttavia è descritto come «grumo e monarca», e a volte apertamente re.[32] «C'era una volta… un re, diranno subito i miei piccoli lettori» (e siamo ancora al *Pinocchio*) «No. C'era una volta un pezzo di legno». L'antico fabulare, la fiaba, aveva bisogno di un re, come centro di un mondo in cui poteva attuarsi una Giustizia non trascendentale, non kantiana.[33] Nel «disordine della favole», dove vige un Re da carte da gioco, il Discorrere vuole gli irti stecchi del burattino-linguaggio, i nocchi duri delle parole scritte; anche perché nella cosmica scoronazione ogni lettore (ascoltatore) è diventato re,[34] seppure sia anche «grumo», *omelette* dell'indifferenziato inizio, germinazione umana e dunque condannata, che deve fare i conti con il proprio riflesso in un Io/Dio spodestato, caduto ad abitare lande fantasmatiche, inferi e paludi, città deserte e disertate, chiese «sbaroccate» e sbaraccate.

A volte i personaggi sono *exempla*, rigorosamente parodici, come la maggior parte dei non pochi che si contano in quella «favola iraconda» che è *Hilarotragoedia* (ma gli *exempla* sono ancora una volta propri della novella…). Elenchiamone alcuni: il suicida; l'ameba «nonnina senza occhiali»; il dio-morto; le pantegane; la «mamma cattolica», che orina in piedi; il «*docens*» (autoparodia del Professor Manganelli?); l'angosciastico; la donna infedele; la Grande Madre; il Giovane Solitario, cui si attribuisce addirittura una voce, tra il leopardiano e il foscoliano.[35] Gli esempi non mancano. Ma se andiamo all'*Aneddoto propedeutico*, vedremo che il dialogo con la Madre del protagonista che ivi si inscena è ancora una volta fatto di ringhi, sbuffi d'odio, oppure di sottintesi e lapsus ostilmente significativi.

[31] G. Manganelli, *Rumori o voci*, cit., p. 78.

[32] *Un re in ascolto* di Calvino era uscito nel volume *Sotto il sole giaguaro* l'anno prima, e Manganelli poteva conoscere lo spettacolo fatto con Berio (1979-1983).

[33] Mi permetto di rimandare al mio *Il Cunto dello Scontento. Imbriani e la fiaba*, «Annali – Università degli studi Suor Orsola Benincasa», 2022, pp. 247-273, e all'esposizione critica delle teorie di Jolles che in esso tento. Ma naturalmente cfr. G. Manganelli, *Pinocchio*, cit., p. 3 e seguenti.

[34] Consumato(re) del (super)mercato universale.

[35] Il protagonista de *Il disordine delle favole* parla del resto del «ricatto melodrammatico della mia voce concitata, discontinua, isterica» (G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, cit., p. 126); prima ancora il Non-Nato poteva «modulare la voce ad una estrema captatio benevolentiae, senza che essa si incrini e scricchi» (ivi, p. 114).

Da un punto di vista trascendantale quello che potremmo chiamare il 'dispositivo A e B' di Manganelli[36] raramente si incarna in un effettivo bivocalismo; più spesso, mi pare, si instaura quello che potremmo chiamare un «monologo a due voci», secondo la felice espressione di Luigi Ballerini.[37] Eppure le *Interviste impossibili* prospettano l'effettivo miracolo di una evocazione spiritica che ri-crea nell'orecchio dell'ascoltatore le Voci della Storia (e saremmo così all'estremo opposto della voce-lapsus interiore, senza tempo), in modo da spingerlo a credere nella mente a un del tutto (e ovviamente) artificiato Tutankhamon, ma anche a un falsovero perfetto De Sanctis.

Incontro inimitabile di due straordinarie professionalità, si potrebbe dire, quello tra Bene e Manganelli. Ma da un punto di vista diciamo astratto, il rapporto tra Manganelli, l'uomo-scrittura, e Bene, l'uomo-voce, fu felice anche altrove (ad esempio in *Da un luogo imprecisato*) proprio per certe caratteristiche 'macchiniche' dei due artisti. Da un lato la scrittura di Manganelli porge a Bene una partitura retorica complessa ma impeccabile, ovviamente imprevedibile ma sempre fortemente strutturata, sulla quale lo straordinario strumento fonico di Bene può 'surfare' quasi in automatico: spesso Bene ha parlato di questo suo automatismo nella lettura-dizione, uno svisare in musica che non è 'interpretare', cioè asservirsi a un'idea più o meno preformata del testo, rappresentazione di rappresentazione, né d'altronde può ridursi al classico dire-i-versi della vecchia pedagogia attoriale.

Manganelli, dal canto suo, 'accetta' la voce di Bene, pur individualizzata al massimo grado, insomma come usa dirsi inconfondibile, assolutamente *sua*, proprio per una certa qualità meccanica o macchinica del dire beniano. In altre parole, il testo-Manganelli accoglie la voce-Bene proprio perché paradossalmente spersonalizzata, in primo luogo dalla sua stessa eccellenza tecnica, e poi dalla volontà di cui si è detto prima, che l'attore definiva attraverso il suo noto teorizzare sulla «macchina attoriale» e sulla «phoné».[38]

Si può dire che tutta la ricerca fatta da Manganelli e Bene verta su un tentativo di eludere, o dirompere, la Rappresentazione. E la Rappresentazione si lega naturalmente al Progetto, al Significato. Per questo Manganelli

[36] Che si nutre, mi pare, principalmente alla fonte delle leopardiane *Operette morali*, altro testo-feticcio del nostro; così come a certi dialoghi di Poe (per esempio *Rivelazione mesmerica*) o, al caso, in *Amore* recupera magari gli *Asolani* (ma attenzione al precedente, decentrato ma saporoso, del Landolfi 'dialoghista', e dialoghista d'amore in *Breve canzoniere*).

[37] Che lo applica però a certe parti del suo poemetto *Cefalonia* (2001).

[38] Credo che pretendere da Bene una assoluta coerenza teorica non abbia molto senso: il rischio è di finire come i jazzologi che si accapigliavano sulla «armolodia» di Ornette Coleman, spiegata ogni volta in modo diverso dal medesimo musicista. Ciò non toglie che alcune idee beniane di fondo siano assolutamente chiare, e chiaramente esemplificate dal suo fare teatrale, cinematografico, televisivo.

prova «una profonda invidia per la musica». In musica, aveva ragione Hanslick, il significato latita, e anche le passioni che in essa si esprimono sono intensità de-individualizzate, non agenti individualizzanti.

I personaggi-voce in Manganelli saranno allora intensità, o piuttosto onde del Discorrere, che si vuole senza nome o volto. Se tutto ciò che vogliamo lo otteniamo al prezzo di un atto sacrificale, di un'automutilazione offerta al Moloch, allora forse Manganelli ha ottenuto il suo *optimum*, il puro «rumore sottile della prosa», sacrificando la *voix humaine*.

L'ascolto ipotetico, ulteriore, possibile

Arianna Agudo
Università degli Studi di Bergamo

1. Introduzione

Il presente contributo si pone come approfondimento e continuazione delle analisi sviluppate nel saggio *Ascolto*, recentemente pubblicato in occasione del centenario di Giorgio Manganelli nell'omonimo volume edito da «Riga» (n° 44), curato da Andrea Cortellessa e Marco Belpoliti.[1] Un tema, quello dell'ascolto, di cui mi ero precedentemente occupata in occasione della *tagung* di Eranos del 2021;[2] conferenza intitolata e dedicata ai *Legàmi* (con il sottotitolo di *Forme e destino delle relazioni nell'epoca dell'autoreferenzialità*), in cui mi sembrava particolarmente pertinente parlare del tema dell'ascolto non solo perché quest'ultimo costituisce il fondamento della relazione con l'Altro ma, soprattutto, perché la sua stessa essenza è intrinsecamente e costitutivamente relazionale.

Quella dell'ascolto è infatti una condizione che ci costringe ad uscire fuori da noi stessi, a sporgerci e 'tenderci' verso l'Altro. Proprio in questi termini viene definito da Jean-Luc Nancy nel fondamentale *All'ascolto* del 2002, in cui scrive che «essere all'ascolto, dunque, consisterà sempre in un esser-teso-verso»,[3] dove la tensione (o stato di sorveglianza) che implica il peculiare 'movimento' dell'ascoltare, non si risolve mai nell'accesso all'Altro o nell'accesso al sé «ma *al rapporto in sé*»,[4] ovvero alla relazione stessa come spazio di un rinvio che, irreprensibile, non si lascia oggettivare.

Una condizione che trova forse la sua immagine più emblematica ed enigmatica nel mito delle Sirene il cui canto, nella tradizione omerica, costringe Odisseo a legarsi all'albero maestro della nave per non soccombere alla forza

[1] A. Agudo, *Ascolto,* in *Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, «Riga» n° 44, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 365-372.

[2] Il convegno si è tenuto a Casa Eranos, Ascona-Moscia (Svizzera), dal 9 all'11 settembre 2021.

[3] J.L. Nancy, *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004, p. 16.

[4] Ivi, p. 20.

e al potere seduttivo della loro voce. Se l'infinita letteratura che gravita attorno a questo mito sembra muoversi soprattutto nella direzione ermeneutica di una sete di conoscenza e tensione verso il *logos* (la promessa con cui le Sirene tentano l'eroe omerico è infatti quella dell'accesso a un sapere onnisciente, alla rivelazione di sensi e 'significati significanti'), a monte e 'prima' dell'aspetto gnoseologico vi è il potere 'incantatorio' del suono/voce delle Sirene che, appunto, «lo incantano con limpido canto»[5], restituendo così il termine al suo significato etimologico (laddove, in latino, il verbo *cano* stava a significare sia 'cantare' che 'recitare formule magiche' – da cui quell''incantare' che implica la privazione della volontà e della coscienza). Non è un caso se questo vocabolo ritorna più volte nell'opera di Manganelli come, ad esempio, in *Per amore di troppità* dove, parlando dei neologismi, scrive che questi «talora agiscono come suono attivo, incantamento. Appunto, incantamento: una parola è un incantamento […] *che* non designa una 'cosa', ma la cosa diventa parola, ed esiste nell'unico modo in cui può esistere: suono significante»,[6] ovvero, al di là del significato, come puro suono.

Un mito che, accanto e 'per mezzo' del suono, 'indica' una tensione verso l'ignoto, verso un'incognita e/o un mistero che 'è' esso stesso suono; un suono a cui si domanda senza ricevere risposta, un suono che non si dà a conoscersi se non a patto di smarrirsi e che, per questo, costringe Odisseo a legarsi all'albero della nave, a legarsi 'a sé' per restare 'in sé'.

Questa immagine del 'legarsi' sembra trovare una sorta di contraltare in *Rumori o voci*, quando l'enigmatica voce narrante si rivolge sibillina all'ignoto protagonista dicendo: «tu non puoi slacciarti dal suono se non slacciandoti da te stesso, e sebbene in te si sia insinuato un orrore irto,[7] un terrore, tu non puoi disascoltare ciò che il tuo corpo tutto sta ormai ascoltando».[8] Un passaggio in cui sono agglutinati molti dei temi che gravitano attorno all'ascolto manganelliano e che risuonano – è proprio il caso di dirlo – nell'intero *corpus* dello scrittore: c'è, innanzitutto, il tema della paura, di

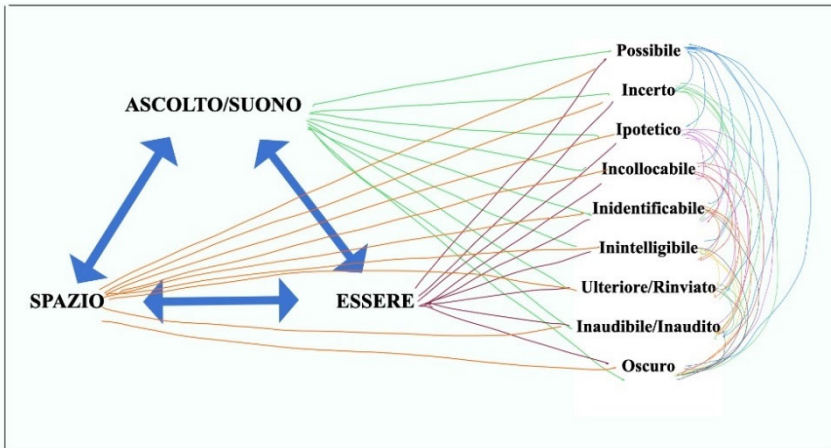
[5] Omero, *Odissea*, trad. di G.A. Privitera, Milano, Mondadori, 2007, XII, 39-46, p. 355.

[6] G. Manganelli, *Per amore di troppità*, in *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, pp. 129-130.

[7] Si noti che 'irto' è termine associabile alla postura del corpo assunta dinnanzi a una minaccia predatoria; quello stato di allerta che, come scrive Roland Barthes nella voce *Ascolto* dell'*Enciclopedia* Einaudi del 1977 (redatta insieme a Roland Havas), costituisce il primo dei tre stadi costituenti l'atto di 'ascoltare' (i tre stadi sono: l'allarme e/o segnale di presenza; la decifrazione/interpretazione del segnale; la richiesta di 'ritorno' del segnale). Per maggiori approfondimenti si veda di R. Barthes, *L'ascolto*, adesso in Idem, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, trad. di G.P. Caprettini, Torino, Einaudi, 1985. Per quanto riguarda l'analogia tra l'ascolto manganelliano e quello teorizzato da Barthes, si veda *L'onta del significato* di Andrea Cortellessa (in G. Manganelli e P. Terni, *Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci*, a cura di A. Cortellessa, Roma, L'orma editore, 2014, pp. 109-137).

[8] G. Manganelli, *Rumori o voci*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 54.

quel terrore che, sempre in *Rumori o voci*, definisce *spermatica*, *seminale* e fondativa dell'essere; l'idea di un ascolto che risuona nel corpo 'tutto' rendendo così i due termini coincidenti (una coincidenza che ci avvicina nuovamente a Nancy e il suo intendere il corpo come 'cassa di risonanza'); e, soprattutto, troviamo il legame (letterale) tra il suono-ascolto e l'essere.

Fig. 1 (illustrazione dell'autrice).

È il legame tra questi due termini che vorrei provare ad approfondire in questa sede. Un legame che, in Manganelli, non può prescindere da un terzo polo, un terzo elemento che è quello – capitale– dello spazio. A questo triangolo composto da ascolto, spazio ed essere, si aggiungono di necessità altri temi coesistenti e altre 'complessità' (*Fig. 1*): parlo di complessità perché questi elementi sono costitutivamente intrecciati tra loro, quasi a voler formare un sistema che trae la sua forza proprio dalla relazionalità e inestricabilità dei suoi elementi. Come scriveva Manganelli ne *La volgarizzazione*, bisogna infatti «distinguere ciò che è 'complicato' da ciò che è 'complesso'»,[9] laddove la complessità non può essere riassunta né semplificata ma la «si può solo accogliere o uccidere».[10] È sempre questa, aggiunge, la caratteristica fondamentale e fondante della letteratura: il suo essere «tutta e solo complessità»; ed è sempre da qui che scaturisce «il piacere di essere disorientati»[11] (ed ecco che ritorna l'elemento spaziale) derivante, a sua volta, dalla natura oscura, elusiva e misteriosa della lingua, «giacché non si

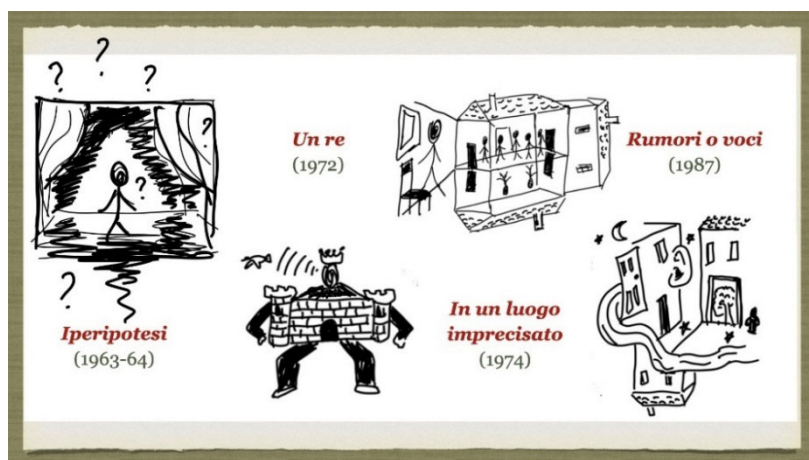
[9] Idem, *La volgarizzazione,* in *Il rumore sottile della prosa*, cit., p. 157.
[10] *Ibidem*.
[11] Ivi, p. 158.

può pretendere che l'enigma dia chiarimenti su se stesso»[12] (ed ecco, nuovamente, la domanda senza risposta).

Dunque, risulta chiaro che tutto quello che si dirà a proposito della relazione tra suono, spazio ed essere (e le altre 'complessità'), sia perfettamente sovrapponibile e co-estensibile al discorso linguistico-letterario di Manganelli e si 'aggiunga' (senza sostituirsi) al labirinto di 'sensi possibili'.

2. Manganelli all'ascolto dell'inudibile

Ne *L'onta del significato* (postfazione a *Una profonda invidia della musica*), Andrea Cortellessa ci ricorda che il tema dell'ascolto viene affrontato da Manganelli in modo diretto ed esclusivo (poiché in realtà lo si trova disseminato in numerosi testi e forme), almeno in quattro occasioni (*Fig. 2*): *Iperipotesi*, il monologo messo in scena nel 1963 con la regia di Luigi Gozzi, pubblicato nel '64 nell'antologia fondativa della Neoavanguardia, *Gruppo 63:La nuova letteratura*, curata da Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani; il racconto *Un re*, pubblicato nella raccolta *Agli dei ulteriori* nel '72 con la prefazione di Italo Calvino; *In un luogo imprecisato*, radiodramma interpretato nel '74 – in occasione del Prix Italia– da Carmelo Bene e Lydia Mancinelli; e, infine, il monumentale *Rumori o voci* del 1987.

Fig. 2 (illustrazione dell'autrice).

[12] *Ibidem*.

Per prima cosa, c'è da chiedersi 'quali' siano i suoni ascoltati o 'inscenati' da Manganelli in questi testi per rispondere, innanzitutto, che questi non sono mai suoni musicali: ossia, nonostante la straordinaria cultura musicale derivante da quell'ascolto che Manganelli stesso definisce 'maniacale'; nonostante la dichiarata 'invidia per la musica' per «non dover affrontare l'onta del significato»,[13] quelli cui Manganelli rivolge l'attenzione sono suoni 'disordinati', ovvero non ordinati musicalmente. Sono suoni (o più spesso rumori) provenienti dallo spazio circostante nonché elementi costitutivi di quest'ultimo e, soprattutto, in molti casi si tratta di suoni che si collocano nel registro sonoro del *pianissimo*, sulla soglia dell'inudibile e dell'inaudito e che, come vedremo più avanti, sono forse essi stessi 'soglie'.

Nel saggio di «Riga» avevo provato a tracciare una corrispondenza tra i suoni manganelliani e le indagini sonore condotte da Luigi Nono[14] che, appunto, nel corso della sua carriera più volte aveva indagato questa tipologia di suono 'inaudibile e inaudita' (così viene definita dal compositore veneziano). Se il suono forte ci piomba addosso senza lasciare scampo – afferma più volte Nono–, al contrario, il *pianissimo* ci costringe a 'tendere l'orecchio', a sporgerci in avanti e protenderci verso un fuori – che è sempre e anche un 'oltre'– nel tentativo di afferrare quel segnale inintelligibile, indefinibile, incerto, incollocabile e oscuro (perciò si dice 'parlare forte e chiaro', perché forte 'è' chiaro, almeno quanto il *pianissimo* risulta oscuro).

Oscurità che, non a caso, è sostantivo fondamentale del lessico e della 'logica' manganelliana. Sostantivo che transita e attraversa diverse dimensioni proprio in virtù di quei legami e quella consustanzialità degli elementi che animano l'immaginazione dello scrittore: sicché, oscuro 'è' e 'deve essere' lo scrivere (come proclama, ad esempio, il titolo del saggio *Elogio dello scrivere oscuro*); oscuro 'è' e 'deve' restare il senso del suono significante; oscuri sono molti dei luoghi in cui questi oscuri suoni accadono. È questa, ad esempio, la prerogativa dello spazio teatrale così congeniale a Manganelli: quella di essere uno spazio in cui i suoni accadono, si protendono e dilatano nell''oscurità'. Come ci ricorda Ilaria Camplone, il suo è infatti un teatro che mette in scena e «privilegia l'ascolto anziché la vista»[15] perché «lo scrittore sa, oscuramente, nei sogni, che la parola occupa spazio» e che «il teatro ritrova l'incomprensibilità e la violenza attiva della parola».[16]

[13] Idem, *Quinta puntata*, in Idem e P. Terni, *Una profonda invidia per la musica*, cit., p. 58.

[14] Cfr. A. Agudo, *Ascolto*, cit. pp. 365-366.

[15] I. Camplone, *Il teatro di Giorgio Manganelli, 'un luogo imprecisato'*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri et al., Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-11: 1.

[16] G. Manganelli, *La maleducazione di Arbasino. Come un architetto dell'anno mille*, «L'espresso», 23 ottobre 1966, in Idem, *Cerimonia e artifici,* Salerno-Milano, Oedipus, 2000, p. 51.

Oscurità che troviamo pure a fondamento di altri ‘luoghi incerti’ come in *Dall’inferno* (1985) che si presenta come assenza, come un (forse) luogo pervaso da una fitta caligine, abitato da voci tanto inudibili quanto incollocabili, dove la confusione tra Io, spazio e ascolto si fa assoluta.

3. Il ‘suono-soglia’

Il *pianissimo*-inudibile (e dunque incomprensibile) è un suono (o dispositivo) particolarmente congeniale a quell’’ansia interpretativa’ che pervade e invade gli ascoltatori protagonisti delle opere in analisi: suono (o rumore) che più degli altri resiste al senso, che più di tutti costringe ad attivare l’orecchio al fine di interrogarlo, comprenderlo e interpretarlo mediante la formulazione di ipotesi sulle sue possibilità di esistenza. Un’operazione che, in Manganelli, si fa compulsiva, ossessiva e convulsa, dando vita a un impeto moltiplicatorio e rizomatico in cui proliferano continue, ulteriori possibilità.

Sono suoni che più degli altri si prestano e attivano un gioco che è tanto ermeneutico quanto ontologico poiché costringono a chiedersi continuamente ‘da dove’ e/o ‘da chi’. Domande che negli ‘ascoltatori’ di Manganelli sembrano essere perfettamente coincidenti per via di quella co-appartenenza di ‘essere’ e ‘spazio’ che, a sua volta, sembra fare un tutt’uno con il ‘domandare’. Così, ad esempio, come sostiene Luca Scarlini, il radiodramma *In un luogo imprecisato* è «una disamina sul concetto di “io”»[17] in cui Manganelli sembra mettere nella massima tensione dialettica le due domande capitali poste a fondamento della distopia consustanziale al dispositivo radiofonico, ovvero: ‘da dove’ e ‘da chi’? Se quella ascoltata alla radio è sempre una voce di cui ignoriamo la provenienza e l’appartenenza, Manganelli sembra doppiare quasi tautologicamente questo stato di cose mettendo in scena un dramma in cui i protagonisti si interrogano e formulano ipotesi sulle reciproche identità (ipotesi e domande che, naturalmente, sono destinate a restare senza risposta e rimanere sospese nel campo del possibile) e lo fanno, appunto, in un ‘luogo imprecisato’.

Sono suoni, gli ‘inudibili’, che nei quattro testi dedicati all’ascolto agiscono spesso come dispositivo perturbante che altera e crea scompiglio nel ‘sistema conosciuto’. Funzionano come dei portali o soglie che aprono varchi verso sensi ‘ulteriori’ o ulteriori mondi possibili. Ad esempio, in *Un re*, racconto che si apre all’insegna della certezza dell’essere-Re («Che io sia Re, mi pare sia cosa da non dubitare»,[18] si legge nell’incipit) e dove sappiamo

[17] L. Scarlini, *Un palcoscenico per Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, *Tragedie da leggere,* Milano, Bompiani, 2008, pp. XL-XLI.

[18] G. Manganelli, *Un re*, in Idem, *Agli dei ulteriori*, Milano, Adelphi, 1989, p. 2.

che il suo esser-Re coincide con lo spazio del suo regno (spazio indagato attraverso il ritorno dei suoni emessi da quel trono da cui non si può 'slegare'), la certezza viene spezzata da un suono «tanto irrisorio e minuto, tanto esile, per non dire volgare […] e che tuttavia non p*uò* tentare di cogliere. Può un simile evento intaccare la compattezza della mia regalità?».[19]

Questa interruzione della certezza per mezzo di un suono irrisorio, inaudibile e insinuante che si insinua e insinua un varco verso ulteriori mondi possibili, lo ritroviamo anche nell'incipit di *Rumori o voci*, dove leggiamo:

> Se percorrete una delle strade, umide e fatiscenti […] vi sembrerà, vi direte, dovunque regna un assoluto, mai discontinuo silenzio […] vi direte, che poiché la città è deserta e il silenzio pervasivo, *non c'è dubbio* che quello è un posto eccellente per riposare. E dunque sosterete. E dopo qualche minuto di sosta vi accadrà di sentire un *rumore lieve*, e comincerete a chiedervi: rumore o voce? E di che o di chi?[20]

Più avanti, nel corso delle ipotesi topografico-ontologiche formulate a partire dall'ascolto dei suoni abitati dall'ignoto protagonista, la voce narrante (anch'essa inidentificabile, come ci rammenta Federico Francucci in *Echi nel buio. Intorno a "Rumori o voci" di Giorgio Manganelli*) introduce la distinzione tra 'silenzio puro' e 'silenzio impuro'. Quest'ultimo, che viene definito come «una sorta di superficie instabile, come una tavola in bilico»[21] (quasi un'incrinatura e/o sporgenza del silenzio che ho quindi immaginato essere imparentato all'inudibile noniano come suono che tende a scivolare nel o dal silenzio) è, continua Manganelli, un luogo nel quale «vi siete rifugiati per evitare l'orrore della paura silenziosa [che] vi offre ora un altro […] orrore, ed è l'orrore del divenire»: «l'*accesso* al silenzio impuro questo significherà, la scelta di una strada indiretta, elusiva, labirintica».[22] Se il 'silenzio puro' è lo spazio irriducibilmente Altro di una perfezione impenetrabile, inascoltabile e incomprensibile, il 'silenzio impuro' è un luogo poroso, penetrabile e ascoltabile. Un luogo che «toller*a* interpretazioni, e dunque le esig*e*»[23] ma che, una volta penetrato, resta inintelligibile; uno spazio che 'insinua' un senso e che, tuttavia, si sottrae a quest'ultimo perché «da qualunque punto lo si penetri, da quel punto ricomincia un altro silenzio, ugualmente impuro, ed ugualmente illimitato»[24], dove l'accesso a un tale infinito e illimitato possibile, «fa un tutt'uno con la paura».[25]

[19] Ivi, p. 44.
[20] Idem, *Rumori o voci*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 7 (corsivi miei).
[21] Ivi, p. 34.
[22] *Ibidem* (corsivo mio).
[23] Ivi, p. 33.
[24] *Ibidem*
[25] *Ibidem*

Più volte Manganelli ricorre e insiste sul termine ‘accesso’ in riferimento al suono-silenzio-impuro di *Rumori o voci* e, quest’idea del suono inteso come ‘soglia/accesso’ verso spazi o mondi ulteriori, mi sembra che risuoni e trovi conferma in altri passaggi. Ad esempio, nella *Storia degli antimorti* che fa da corollario al *Discorso sulla difficoltà di parlare con i morti* (dove, ovviamente, i morti sono a loro volta un ‘altrove’ a cui non abbiamo accesso), i problemi posti dalla cosiddetta ‘tanatocomunicazione’ vengono affrontati dagli ‘esperti del settore’ dal punto di vista acustico ancor prima che linguistico. Ad esempio, secondo alcuni esperti – ci racconta lo scrittore – i morti talvolta dimorano in una serratura e/o nel cigolio emesso dalla chiave quando si prova a girarla, sicché si pensa che i morti vivano in quel suono e ‘siano’ quel suono: un suono che, non a caso, ‘è’ e ‘sta’ in una porta. Più avanti descrive l’operazione di un altro ricercatore alle prese con questo incontro impossibile: «applico al forame l’orecchio, ascolto: ed ecco un torbido affanno di miste voci […] allora gridai dentro la serratura, gridai: “Chi siete?” […] ma il gemito non mutò, nulla mi rispose».[26] E ancora:

Allo stesso modo, alquanto estetico, vedono il problema coloro che suppongono i morti appollaiati dentro i suoni: appena uno ne odono, vocale o strumentale, fulminei vi si appigliano, insinuandovisi, come fa l’acrobata nel trapezio che gli vola davanti; e non appena il fonico posatoio si dissolve, guizzano ad altro, e lì ulteriormente dimorano; per cui il nostro mondo è ricamato tutto di morti che scoccano da suono a suono.[27]

In aggiunta, occorre ricordare che il già citato radiodramma *In un luogo imprecisato*, si apre proprio con il suono/rumore del ‘bussare alla porta’: apoteosi del ‘suono/soglia’, il ‘suono/porta’ indica ed ‘è’ il luogo d’accesso al dentro/fuori attraverso cui i fantasmagorici personaggi accederanno al ‘luogo imprecisato’ che, a sua volta, li condurrà ad altri, ‘ulteriori’ mondi possibili.

A chiosa di questo discorso, è da citare il testo di Maria Corti, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, in cui la studiosa analizza i cento ‘romanzi fiume’ di *Centuria* affermando che, per la redazione di questi ultimi, «Manganelli si è certo lasciato ispirare da riflessioni molto recenti dei logici, delle teorie dei “mondi possibili” […] *sospesi in attesa di attuazione*».[28] Si tratta di una serie di teorie – applicate soprattutto al campo fantascientifico – che hanno visto una forte svolta teorico-concettuale nella cosiddetta ‘semantica relazionale’ (o ‘semantica dei mondi possibili’) elaborata da Saul Kripke negli anni ’50 sulla

[26] Idem, *Discorso sulla difficoltà di parlare coi morti*, in Idem, *Agli dei ulteriori*, cit., p. 242.

[27] Ivi, p. 262.

[28] M. Corti, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, in *Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, «Riga» n° 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p. 248 (corsivo mio).

base dell'evoluzione della 'logica modale'. Teorie che hanno il loro fulcro proprio nel concetto di 'accessibilità', ovvero di un qualcosa che renda possibile il passaggio, l'accesso a un 'ulteriore mondo possibile' e, anzi, è proprio tale accesso a costituire la condizione necessaria per l'esistenza di questi mondi.

4. Lo spazio (metafisico) del suono

Se le caratteristiche e gli aggettivi – tutti in qualche modo privativi – attribuibili ai suoni manganelliani (inintelligibili, indefinibili, incerti, incollocabili, informi, oscuri, ipotetici, possibili) sono perfettamente sovrapponibili allo spazio per via di quella con-sustanzialità e co-appartenenza dei due, bisogna tuttavia sottolineare come questo principio di coincidenza non pertenga squisitamente alla 'logica' manganelliana ma inerisca ai problemi posti dalla metafisica del suono. Come afferma Elvira de Bona,[29] lo spazio del suono, ovvero il 'dove' del suono, è infatti fondamentale alla comprensione della sua essenza perché le informazioni spaziali aiutano a circoscrivere il flusso uditivo caotico in suoni – o flussi – che corrispondono agli oggetti materiali che li producono. Il campo della filosofia del suono è difatti gremito di teorie basate sulla cosiddetta 'localizzazione' di quest'ultimo: teorie che, come scrive de Bona, si possono sinteticamente dividere in:

1) Distali: ovvero quel gruppo di teorie secondo cui il suono sarebbe situato e situabile 'nella' stessa fonte sonora;
2) Mediali: secondo le quali il suono si troverebbe nello spazio intermedio che separa l'ascoltatore dalla sorgente;
3) Prossimali: in cui il suono si troverebbe nell'orecchio dell'ascoltatore;
4) A-spaziali: secondo le quali il suono non occuperebbe alcuno spazio.

Con questo breve *excursus* e incursione extra-disciplinare si vuole sottolineare come l'identità del suono sia intrinsecamente spaziale e, soprattutto, come lo spazio del suono sia 'costitutivamente' incerto: uno stato di cose a cui Manganelli, in modo più o meno consapevole, ha dato magistralmente voce.

5. L'essere all'ascolto

Contraddicendo apparentemente quanto detto in apertura circa la complessità e la sua resistenza alla schematizzazione e alla sintesi, si potrebbe riassumere

[29] Cfr. E. de Bona, *Why Space Matters to Understanding of Sound*, in *Spatial Senses Philosophy of Perception in an Age of Science*, ed. by T. Cheng, O. Deroy, C. Spence, New York, Routledge, 2019, pp. 107-124.

il ‘moto interrogativo manganelliano’ come segue: si sente un suono o un rumore che non si comprende → ci si chiede ‘da dove’ e ‘da chi/cosa’ provenga (ovvero chi o cosa ‘è’) → si formulano domande e ipotesi per tentare di dare un senso all’’enigma’ → non si riceve alcuna risposta → si rinvia a ulteriori sensi possibili.

Dicevo che la contraddizione è solo apparente perché, in realtà, anche in questo caso sono d’obbligo ulteriori complicazioni, sovrapposizioni e possibili inversioni di sensi possibili: ad esempio, ogni freccia è già di per sé un’ulteriorità, un rinvio; almeno quanto ogni suono è già di per sé tanto un’ipotesi quanto un senso possibile e un Essere (identificato, come si vedrà a breve, per via negativa – o come mancanza – dal suono inidentificabile); ogni senso a sua volta è una possibilità di senso e, soprattutto, ogni Essere è ‘una domanda senza risposta’ ed è, dunque, sempre e solo un ‘essere possibile’ e ‘ulteriore’.

Entrando nella dimensione ontologica, come scrive Andrea Cortellessa nel paragrafo intitolato *Ascoltare il silenzio del senso* contenuto nel più volte citato saggio *L’onta del significato* (che è a sua volta apertura e ‘soglia’ in quanto testo aurorale degli studi uditivi ‘di’ e ‘su’ Manganelli) c’è una forte assonanza tra l’ascolto manganelliano e le teorie elaborate da Jean-Luc Nancy in *All’ascolto*.

Quest’ultimo, come è noto, è il testo che il filosofo francese dedica al legame (indissolubile) tra ascolto ed Essere, dove arriva a costruire una vera e propria ontologia dell’ascolto a partire dalla risonanza costitutiva della produzione del suono (dal punto di vista fisico e fisiologico, il suono viene infatti prodotto dalle vibrazioni di un corpo messo in movimento il quale, a sua volta, mette in vibrazione il corpo/orecchio dell’ascoltatore). Tanto l’ascolto, quanto l’Essere e il senso, consistono dunque sempre in un rinvio – più propriamente, nello ‘spazio’ di un rinvio – verso un ‘altro da sé’ che è contemporaneamente ‘in sé’ senza tuttavia essere mai qualcosa di disponibile o appropriabile. Come si diceva in apertura, per Nancy l’ascolto è sempre un ‘esser-teso-verso’ e, aggiungiamo qui, questa tensione si rivolge verso «un senso *possibile*, e dunque non immediatamente accessibile».[30]

Più avanti Cortellessa sottolinea, attraverso le parole del filosofo francese, come lo scrivere equivalga per Nancy a «far risuonare il senso al di là del significato, o al di là del senso stesso»,[31] fino ad arrivare ad «ascoltare il silenzio del senso».[32] È qui, secondo lo studioso, l’assonanza più forte con Manganelli giacché quell’’invidia per la musica’ – di cui si è detto in apertura

[30] J.L. Nancy, *All’ascolto,* cit., p. 11 (corsivo mio).
[31] Ivi, p. 55.
[32] Ivi, p. 41.

– sorge proprio dalla sua assenza di significato, dal suo non aver «niente da dire, e di quel niente fa*re* le sue meraviglie».[33]

6. Fonie e afonie dell'essere

Se le analogie tracciate da Cortellessa tra l'ascolto di Manganelli e le argomentazioni ontologiche di Nancy appaiono talmente perfette da risultare impenetrabili (come il 'silenzio puro'), si può tuttavia tentare di estendere il discorso aggiungendo ulteriori rinvii. Il primo rinvio è al noto testo di Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*,[34] in cui la filosofa costruisce un'ontologia basata sulla voce come fondamento del principio di individuazione. Testo che nell'edizione inglese – *For More than One Voice* – è preceduto da un'introduzione dello stesso traduttore, Paul A. Kottman, che nell'incipit rievoca la scena del balcone del capolavoro shakespeariano *Romeo e Giulietta.* Scena in cui i due amanti, avvolti dalle tenebre (ovvero quella manganelliana oscurità che funge da dispositivo volto all'ottundimento della vista in favore dell'orecchio), arrivano gradualmente a identificarsi e riconoscersi solo ed esclusivamente mediante il suono della voce. Un processo di identificazione che, come sottolineato da Kottman, ha inizio con un suono impercettibile e inintellegibile, un 'segnale di presenza' che Romeo coglie 'prima' e 'al di là' del significato:

> we in fact learn that Juliet is speaking before we come to know what she is saying. "She speaks," he tells us, "yet she says nothing. What of that?". And even when her voice becomes audible to Romeo (and the audience), Juliet's speech remains enigmatically irreducible to signification.[35]

Il processo di riconoscimento e individuazione è dunque dato, per Cavarero, dall'unicità del timbro vocale, ovvero dalla totale coincidenza tra suono (della voce) ed Essere. Come scrive infatti Kottman, la domanda che pervade tutta la scena non è 'cosa' si dicono i due ma 'chi' sta parlando, perché «unlike his words, however, Romeo's voice – whatever it says – inevitably communicates one thing: the embodied iniqueness of one who emits it».[36]

[33] G. Manganelli, *Niente da dire*, in G. Manganelli e P. Terni, *Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci*, cit. p. 83.

[34] A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

[35] P.A. Kottman, *Translator's Introduction*, in A. Cavarero, *For more than one voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stanford (California), Stanford University Press, 2005, pp. VII-XXV: XI.

[36] Ivi, p. XV.

Dinamica assunta da Manganelli in forma rovesciata, ribaltata e negativa perché, nelle sue opere, la domanda 'chi' non riceve mai risposta e agli ascoltatori viene precluso precisamente quel barthesiano 'ritorno di segnale' che caratterizza il terzo stadio dell'ascolto: quello che «non riguarda ciò che è detto […] quanto piuttosto *chi* parla, chi emette».[37] Una richiesta di ritorno pur imparentata col discorso amoroso («ogni rapporto con una voce è necessariamente amoroso»,[38] scrive Barthes), anch'esso ribaltato e preceduto dal segno negativo da Manganelli («ti ho sposato appunto perché non mi amavi»,[39] sembrano rispondere a distanza i fantasmagorici protagonisti di *Un amore impossibile*).

Quella che mette in scena Manganelli sembra essere un'ontologia negativa in cui l'Essere-suono si dà per negazione – ovvero non si dà– restando così sospeso nella sfera delle ipotesi, come pura possibilità.

7. L'ascolto del *Satz vom Grund*

Con quest'ultimo riferimento al possibile, arriviamo al secondo, ulteriore rinvio da assommare all'ontologia acustica di Nancy, ovvero alla filosofia di Martin Heidegger. Per il filosofo tedesco, l'esser-ci dell'Essere non solo è inestricabilmente legato all'interpretazione (come una sorta di perenne domanda gettata e rinviata oltre se stessa e, per questo, mai coincidente 'a sé'), ma è sempre e soprattutto un 'esser-possibile': un esser-ci che, come per Nancy, non è mai propriamente disponibile, perché «non è qualcosa sottomano che possieda il requisito aggiuntivo di potere qualcosa, ma è, in senso primario, un esser-possibile».[40] La possibilità dell'esser-ci, specifica il filosofo, è un 'esistenziale' che si differenzia dalla mera possibilità logica e il suo intende il possibile come semplice 'non ancora' (ovvero come viene inteso dalla succitata 'semantica relazionale' articolata dai logici dei 'mondi possibili' che, come ricordato da Maria Corti, sono mondi «sospesi in attesa di attuazione»);[41] la possibilità come esistenziale –prosegue Heidegger– «è l'ultima e più originaria determinatezza positiva dell'esserci».[42]

La possibilità in quanto esistenziale è dunque ciò che permette di distingue l'essere in quanto esser-ci dall'ente intramondano. Una distinzione che in Manganelli sembra tuttavia venir negata, ancora una volta, per via di quella

[37] R. Barthes, *Ascolto*, in Idem, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 237 (corsivo mio).
[38] Idem, *La voce, la musica, la lingua*, in Idem, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 268.
[39] G. Manganelli, *Un amore impossibile*, in Idem, *Agli dei ulteriori*, cit., p. 195.
[40] M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. di A. Marini, Milano, Mondadori, 2014, p. 208.
[41] M. Corti, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, cit., p. 248.
[42] M. Heidegger, *Essere e tempo,* cit., p. 208.

negata risposta che nega la comprensione dell'esser-ci come essere comprendente (dove «il comprendere è sempre intonato»,[43] scrive Heidegger facendo appello a un termine musicale). Indistinzione tra Essere ed ente che Manganelli, in *Rumori o voci*, fonda proprio sull'incomprensibilità sostanziale del suono: se i 'rumori' sono in teoria ascrivibili agli oggetti inanimati – enti – e le 'voci' alle persone – esseri animati –, il protagonista presto si accorge che questa distinzione non è poi così meccanica perché, infatti, per produrre un suono, anche un oggetto inanimato deve muoversi ed essere in qualche misura 'animato' e, viceversa, non è detto che un essere animato produca suono, ovvero che si muova.

Tornando alla disamina sonoro-acustica di *Essere e tempo*, si potrebbero qui rammentare altri riferimenti all'ascolto e al sentire, come quando Heidegger scrive che:

> La connessione del parlare col comprendere e con la comprensibilità si chiarisce in base a una possibilità esistenziale appartenente al parlare stesso: quella del sentire […] Lo stare a sentire è l'esistenziale essere aperto all'altro da parte dell'esserci in quanto essere-con. Il sentire costituisce l'apertura primaria dell'esserci al suo proprio poter essere.[44]

Qui è lo stesso sentire a porsi come possibilità esistenziale (dell'essere, oltre che del parlare); un sentire connesso al comprendere fondato sull'apertura all'Altro che, a sua volta, è «apertura primaria e *autentica* dell'Esserci»[45] (così si legge nell'edizione curata da Franco Volpi, che fa emergere quel concetto di autenticità così antinomico al 'menzognero' Manganelli).

Poche righe più sotto, Heidegger aggiunge che:

> Anche l'ascoltare ha il modo d'essere del sentire comprendente. "In prima istanza" non udiamo mai rumori e complessi di suoni, bensì il carro che cigola, la motocicletta […]. Udiamo la colonna in marcia, il vento del Nord, il picchio che batte, il fuoco crepitare.
> È necessario un atteggiamento ben artificiale e complicato per "udire" un "puro e semplice rumore". […] [perché] l'esserci, in quanto essenzialmente comprendente, è presso il compreso.[46]

[43] Ivi, p. 207.
[44] Ivi, p. 235.
[45] Idem, *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi (sulla versione di P. Chiodi), Milano, Longanesi, 2015, p. 201 (corsivo mio).
[46] Ivi, p. 236.

E qui è interessante, dal nostro punto di vista, il fatto che sentire un rumore 'puro' implichi uno sforzo che si definisce «artificiale e complicato», una complicazione che è un andare 'oltre' la precomprensione di un senso dato.

Nonostante questi (e altri) riferimenti all'ascolto in *Essere e tempo*, c'è in particolare un altro testo in cui Heidegger fa un inusitato impiego del linguaggio musicale e dell'ascolto: è l'opera intitolata *Il principio di ragione* (*Satz vom Grund*), dove sono raccolte 13 lezioni tenute dal filosofo all'Università di Friburgo tra il 1955 e il '56 e dove, come ci ricorda Vereno Brugiatelli nel saggio *L'invito di Heidegger all'ascolto del "suono senza suono" del* Satz vom Grund (2017), l'autore di *Essere e tempo* propone due diverse 'tonalità' della tesi del fondamento: una, ci dice Brugiatelli, è quella della cultura metafisica occidentale e la sua logica della posizione e del dominio degli enti; l'altra incentrata invece sull'ascolto della 'voce dell'essere'.

Se la tesi del fondamento è, appunto, tesi fondamentale in quanto, secondo Leibniz, è 'principio di tutti i principi', occorre però capire – ribatte Heidegger – quale sia il fondamento della tesi del fondamento per scoprire, tuttavia, che quest'ultimo è un'assenza: il fondamento del fondamento si limita infatti a mostrare se stesso e 'stare' per se stesso. Non ha sensi o predicati precedenti e/o ulteriori e, per questo, è costitutivamente (e paradossalmente) incomprensibile e irrappresentabile. Scrive Brugiatelli che «il fondamento è senso, ma il senso non fonda se stesso, quindi è necessario rinunciare al senso per ritrovare il senso»[47] e, subito dopo, chiama in causa il saggio *Das ding* (*La cosa*),[48] dove il filosofo ricorre all'immagine del vaso vuoto per dire che «ciò che della cosa costituisce il suo essere cosa è il suo *vuoto* e questo vuoto 'non sta', non è collocabile a livello spazio-temporale […]. Con un passo indietro occorre allora mettersi in ascolto di questo vuoto».[49] Un vuoto che è il vuoto di noi stessi e di tutte le cose; un vuoto che è risonanza primaria ed esistenziale, assenza di senso ancestrale e fondativa. E allora bisogna ascoltare: ascoltare quel 'suono senza suono' o, come scrive Cortellessa dando voce e ricongiungendoci a Nancy, bisogna «ascoltare il silenzio del senso».[50]

[47] V. Brugiatelli, *L'invito di Heidegger all'ascolto del "suono senza suono" del* Satz vom Grund, in AA.VV., *Heidegger, i linguaggi, le arti*, «Logoi.ph», III, 9, 2017, pp. 145-150.

[48] Cfr. M. Heidegger, *La cosa*, in Idem, *Saggi e discorsi*, trad. di G. Vattimo, Mursia, Milano, 1991, pp. 109-124.

[49] V. Brugiatelli, *L'invito di Heidegger all'ascolto del "suono senza suono" del* Satz vom Grund, cit. p. 147.

[50] A. Cortellessa, *L'onta del significato*, cit., p. 126.

Quel motivetto che mi piace tanto. Le elegie sanremesi di Tommaso Ottonieri

Riccardo Donati
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

1. Piange il cuore

Elegia sanremese appartiene alla categoria, rara e preziosa almeno nei suoi esiti più alti e convincenti, dei libri da leggere con le orecchie.[1] Se quella di Tommaso Ottonieri è da sempre una scrittura ad alto tasso fonico-performativo,[2] nel caso del volume del 1998 l'immaginario acustico concorre sotto ogni punto di vista (strutturale, contenutistico, stilistico-poematico) a determinare un'opera nata dall'idea di tematizzare la kermesse canora al fine di cogliere, nel sovraccarico sensoriale dello spettacolo nazionalpopolare, uno *specimen* dello schizofrenico paesaggio mediale in cui galleggia l'individuo moderno.

La genesi dell'opera è già rivelatrice di una contaminazione – non tanto perseguita quanto inevitabile, *fatale* – tra immaginario mediale e prassi poetica. Ottonieri lavora all'idea di una raccolta a tema festivaliero a partire dalla metà degli anni Novanta, quando stende i testi destinati a formare la sezione eponima del volume a stampa, *Elegia sanremese XVIII Liriche 1995-1997* (ES, pp. 15-45). In un primo momento la scarna silloge pare trovare collocazione in un progetto di editoria sperimentale, la serie degli "antilibri" ideata dall'editore genovese Francesco Pirella con la complicità di alcuni nomi eccellenti: Edoardo Sanguineti, già mentore di Ottonieri ai tempi dell'esordio

[1] Cfr. T. Ottonieri, *Elegia sanremese*, prefazione di M. Sgalambro, con undici tavole di P. Echaurren, Milano, Bompiani, 1998; seconda edizione: T. Ottonieri, *Elegia sanremese*, postfazione di R. Donati, Torino, Aragno, 2022. D'ora in poi si citerà dall'edizione 2022, siglata a testo come ES. Il presente saggio rielabora, centrandole sul tema dell'oralità terziaria, le pagine che concludono ES.

[2] Lo ricorda a più riprese Giovanna Lo Monaco nell'unica monografia a oggi dedicata allo scrittore: cfr. G. Lo Monaco, *Tommaso Ottonieri. L'arte plastica della parola*, Pisa, Edizioni ETS, 2020 (cui si rimanda anche per un'aggiornata bibliografia critica).

Dalle memorie di un piccolo ipertrofico,[3] Gillo Dorfles, Mario Persico. Ma l'ipotesi sfuma, l'antilibro poetico non viene realizzato.

Una nuova opportunità di pubblicazione arriva tra la fine del 1997 e l'inizio del 1998 dietro sollecitazione di Aldo Nove, allora curatore della collana "inVersi" di Bompiani. Come prodotto editoriale, "inVersi" ha un carattere riconoscibilmente (ma anche sarcasticamente) fresco e pop, e non è da passare sotto silenzio questo slittamento del progetto di Ottonieri da un milieu più novecentesco-neoavanguardista, di area sanguinetiana, alla generazione preduemillesca di dissestatori di forme capeggiata, tra gli altri, proprio da Nove. Si ricordi del resto che era trascorso solo un anno da quando, nel 1996, Nove, Ammaniti, Pinketts e altri avevano lanciato il dirompente fenomeno Gioventù cannibale.[4]

Fig. 1 – Copertina di Elegia Sanremese *(Milano, Bompiani, 1998).*

[3] Cfr. T. Ottonieri, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, note per un testo di E. Sanguineti, Milano, Feltrinelli, 1980; seconda edizione – o, meglio, stando alla dicitura d'autore, «versione restaurata»: Torino, No Reply, 2008.

[4] Cfr. il volume collettivo *Gioventù cannibale*, a cura di D. Brolli, Torino, Einaudi, 1996. Memorabile il sottotitolo del libro, che figurava in copertina e non nel frontespizio: "la prima antologia italiana dell'orrore estremo".

Un segno di novità e di apertura alla sensibilità dei più giovani è rappresentato dal formato della collana, quasi quadrato, a mimare la custodia di un CD (*Fig. 1*): e in effetti la quarta è una tasca che custodisce un compact disc audio allegato. Ci tornerò.

Con l'approdo a "inVersi" l'architettura del volume si complica. Al nucleo originario dei testi datati 1995-1997 si aggiungono ulteriori partizioni in rima e in prosa. Quella che poi diventerà l'ultima sezione, *Overlook-Savoy* (ES, pp. 59-89), nasce da una sollecitazione della giornalista e critica cinematografica Cristina Piccino, la quale 'incarica' Ottonieri di farsi cronista della quarantottesima edizione del Festival per conto del quotidiano «il manifesto». Da questa collaborazione nasce una serie di cinque prose, una per ogni serata sanremese (24-28 febbraio), di taglio totalmente antidescrittivo e anti-giornalistico, piuttosto sperimentale se non para-situazionista. L'evocativo titolo che le raccoglie, *Shining 98*, dimostra che Ottonieri ha chiaro sin da subito l'intento che muove la sua penna: far cortocircuitare l'attualità della manifestazione, colta soprattutto nella sua dimensione di sgangherata ritualità mediatica-medianica, intrinsecamente cruda e orrorifica, con il film di Kubrick del 1980 e con il più drammatico evento occorso nella storia di Sanremo, ovvero il suicidio di Luigi Tenco (1967).

Nel dar voce a un Tenco-*revenant* coartato a fare la cronaca-tv del «festival cadavere» (ES, p. 62), brulicante carnaio di corpi (scl)erotizzati, Ottonieri riprende la tecnica di montaggio già impiegata nelle scene di zapping su cui si apriva *Crema Acida* (opera di cui recupera anche la scansione per giornate). Tanto nel *prologo* del romanzo del 1997,[5] quanto nei paragrafi tenchiani, l'estro ritmico dell'autore sequenzia e remixa schegge atomizzate di palinsesto, «*scorie trash come tracce mnèstiche o nostalgie tout court*» per citare il risvolto di *Crema Acida*. La continuità dei due lavori è confermata dal fatto che il travestimento endecasillabico «il bosco, è quasi sera, un *picchenicche*», dall'evidente sottotesto bergmanian-dantesco, trascorre con minime varianti da un libro all'altro.[6]

In vista della loro sistemazione in *Elegia*, le brevi prose apparse sul «manifesto» vengono modificate, ampliate, rimodulate, interpolando spunti tratti da titoli e articoli d'attualità: Madonna e i suoi *boys* (e si noti che in quel

[5] Cfr. T. Ottonieri, *Crema Acida*, Lecce, Lupetti/Pietro Manni, 1997, pp. 5-21.

[6] «"Il bosco, è quasi sera, un *picchenicche* / che la cerniera ammé facette *cricche* / mentre cerchi le fragole in quel posto / vestuta a santa ammé dicisti picche" – / "*Ma tu lo senti che di dentro fremo / va forte il corpo e debbo darci il freno*" – / "Il bosco, adesso è sera, una cortella, / la coratella dentro al corpo ti martella"» (ivi, p. 7). Ripresa del 2022: «il bosco, è quasi sera, un *picchenicche* / che la cerniera ammé facette *cricche* / mentre cerchi le fragole in quel posto / vestuta a santa ammé dicisti picche – / *ma tu lo senti che di dentro fremo / va forte il corpo e debbo darci il freno* – / il bosco, adesso è sera, una cortella, / la coratella dentro al corpo ti martella:» (ES, p. 29).

febbraio 1998 la cantante si esibì sul palco rivierasco con *Frozen*, titolo quanto mai consentaneo con le vicende di *Shining*); la co-conduttrice Veronica Pivetti auto-definitasi Morticia, con chiaro riferimento alla *Addams Family* 'risorta' nell'immaginario degli anni Novanta grazie a una fortunata serie di pellicole hollywoodiane; le sorelle-cantanti Paola e Chiara nelle vesti di *spooky twins*. Infine, ciascuna prosa riceve ora un titolo che corrisponde a una diversa stanza dell'Overlook Hotel e un sottotitolo a tema musicale (*afterdark*; *alla console*; *ciao amore lontanissimo reprise*), horror (*non aprite quella porta*), storico (*pronox*, il tranquillante ingurgitato da Tenco nella notte fatale).

Altro piccolo ma non trascurabile mutamento: nell'edizione 1998 Ottonieri premette ad *Overlook-Savoy* due esergo, uno da Elvis Presley (i versi di *Heartbreak Hotel*, 1956) e uno dalla poetessa di area preraffaellita Lizzie Siddal (*Fragment of a Ballad*). ES si arricchisce di una terza epigrafe. In un primo momento si tratta del ritornello «Pathos dove sei?» della canzone *Pathos* di Silvia Salemi, quinta classificata in quel Festival 1998.[7] Ma in bozze Ottonieri opta invece per un brano di Tommaso Landolfi che recita: «Io sono solo qui dentro, solo e senza speranze».[8] Si crea così l'ennesima, vertiginosa interferenza tra rimasticazione colta e iper-letteraria (nella fattispecie: *Cancroregina*, 1950) e transmedialità pop. Landolfi è del resto, non dimentichiamolo, l'autore del geniale *La melotecnica esposta al popolo* (1942).

A questo primo blocco compositivo, ossia i versi 1995-1997 più le prose terminali, si aggiunge poi un ulteriore gioco metafestivaliero, la *(Intro) Sanremo è Sanremo* (ES, pp. 5-13), il cui titolo mima la celebre sigla d'apertura della kermesse a partire dall'edizione 1995, *Perché Sanremo è Sanremo*. Le sezioni sin qui evocate fanno ipotizzare che *Elegia* possa essere letto (anche) come un 'canzoniere' amoroso di taglio pop-rock-gore. Vi compare infatti un'enigmatica 'tu' – selenica e mercuriale, sfuggente e volatile – destinataria di slanci lirici sistematicamente abbassati a colpi di centonature di motivetti orecchiabili. Sarebbe lei l'«amore lontanissimo» cui l'io poetante, un Guido (Cavalcanti, Guinizzelli) transistorizzato, si rivolge con l'ardore autenticante e legittimante della convenzione e del cliché, sovrapponendo *amor de lonh* e attualità festivaliera: *Amore lontanissimo*, evocato qualche pagina più in là sotto forma di esergo (ES, p. 55), è il titolo del brano proposto da Antonella Ruggiero, piazzatosi al secondo posto della classifica finale.

La penultima stanza elegiaca, *Juke Box Cuore di Panna* (ES, pp. 47-58), ostentatamente residuale, è composta da rimasugli di testi non strutturati e richiama le due facce di un vinile o di un'audiocassetta. Sul lato A (*A-side*),

[7] Ricavo la notizia dal ms. *Savoy* inviatomi dall'Autore in vista della lavorazione di ES.
[8] T. Landolfi, *Cancroregina*, Milano, Adelphi, 1993, p. 61.

che ospita la *title track*, sono registrati echi di canzonette e di classici sanremesi (ES, pp. 49-54), mentre il *B-side Amore residente* (ES, pp. 55-58), è una rivisitazione del *Commercial Album* (1980) dei *Residents*, anche se poi il gioco citazionistico implica ulteriori livelli di intertestualità. Un esempio: il verso «qui applausi che niente li muove» combina un celebre brano dei Camaleonti (*Applausi*, 1968) con *Epitaph* (1976) dei King Crimson, la *band* britannica che ispirò *Beat*, il libretto di riscritture firmato nel 1984 dal *Gruppo K.B.* (ossia lo stesso Ottonieri, Gabriele Frasca, Marcello Frixione, Lorenzo Durante).[9]

I componimenti del *B-side*, brevi e molto ritmati, in parte traducono in parte rielaborano gli irriverenti testi dei *Residents*, con l'intento, che era già degli originali, di sottolineare/straniare la manifesta stupidità dei *jingles* pubblicitari, ma anche la loro straordinaria forza di congegni mnemotecnici. È questa la sezione dove il tema dell'invadente e suasiva idiocrazia della merce – che non poco deve, credo, pure alla teoria *de-volutiva* di un'altra fondamentale *band*, i *Devo* – così centrale in *Crema Acida*, torna a imporsi (va peraltro notato che alcuni caroselli in versi già comparivano nel romanzo del 1997).[10]

Elegia sanremese esce a stampa nel settembre del 1998, con una minima nota prefatoria di Manlio Sgalambro, filosofo-paroliere e noto co-autore dei testi di Franco Battiato tra il 1995 e il 2012.[11]

Infine, c'è il cd allegato, dal titolo "Alda Merini presenta *La cosa più che bella che ci sia. Le voci della poesia*" (*Fig. 2*).[12] Il disco ospita, oltre ai *reading* di Vivian Lamarque e di un maestro tanto di Ottonieri quanto di Aldo Nove come Nanni Balestrini, un brano, *Elegia Vertigo*, legato al progetto poetico-musicale *Asilo Poetico*, che Ottonieri avvia sempre in quegli anni insieme ai sodali Frasca e Frixione, con la complicità del gruppo folk partenopeo dei *Ringe Ringe Raja* (Massimiliano Sacchi, Marco Di Palo, Cristiano Della Monica, Paolo Sasso, Pietro Bentivenga).[13] Purtroppo non è stato possibile accluderlo alla ristampa del libro pubblicata da Aragno, ma la traccia audio *Elegia Vertigo*, due estratti della quale citeremo più oltre, è reperibile

[9] Cfr. Gruppo Kryptopterus Bicirrhis, *Beat. Riscritture da King Crimson*, Napoli, Aura, 1984.

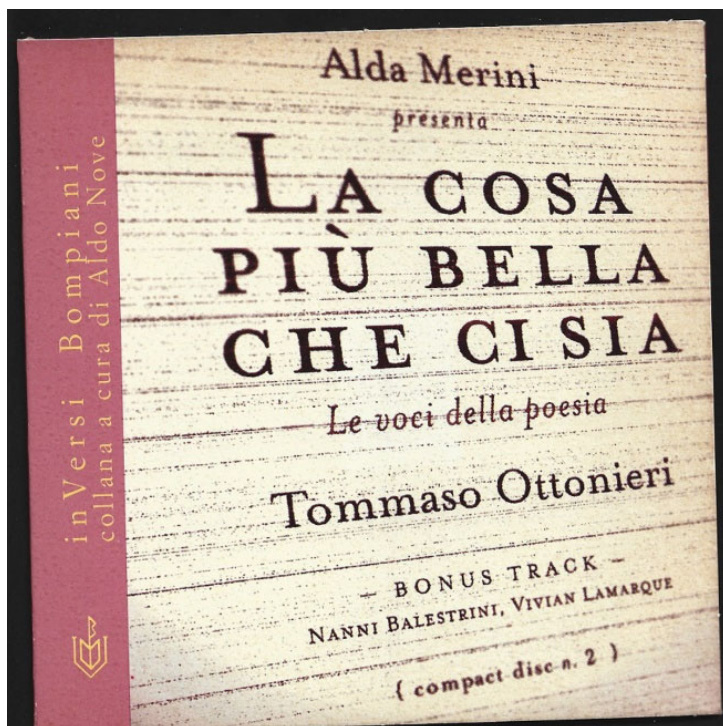
[10] Un esempio: «Dalla sera alla mattina / il mio *TIGRE* vuol pappar: / nella giungla stiamo allegri / perché MAMMA ci vuol qua! / *Zaaapp!!*» (T. Ottonieri, *Crema Acida*, cit., p. 9).

[11] La nota di Sgalambro, intitolata sobriamente *prefazione*, occupa la p. V dell'edizione 1998 di *Elegia sanremese*.

[12] L'allusione è a una canzone di Claudio Villa, *La cosa più bella* (1972). Devo il riferimento all'acume di Giovanni Maffei.

[13] Per notizie sul progetto *Asilo Poetico* cfr. *http://www.gabrielefrasca.it/18-asilo-poetico/.*

online sul sito PennSound (Center For Programs in Contemporary Writing) dell'Università della Pennsylvania insieme ad altre registrazioni d'autore.[14]

Fig. 2 – Copertina del compact disc "Alda Merini presenta La cosa più che bella che ci sia. Le voci della poesia*".*

Aggiungo per completezza che ES è arricchita da una *bonus track*, *Una ripresa (in forma di postludio)* (pp. 91-92), recuperata da un altro libro d'autore, *Contatto* (2002), dove recava il titolo di *Amore residente (coda)*, a sottintenderne la continuità con i versi residentsiani del 1998.[15]

Ispirato al tema discotecaro *Vivre la vie* di una popstar 'meteora' dei primi anni Duemila, Kelly Joyce, il componimento di ispirazione (vo)luttuosa in qualche misura chiude circolarmente, e idealmente, l'operazione *Elegia Sanremese*, ribattendo sul tasto della liquefazione/ossessione amorosa e sulla consapevolezza ereditata dall'inaggirabile Gadda che se Barocco è il mondo, al poeta spetta il compito di ritrarne la baroccaggine.

[14] Vi si accede qui: *https://writing.upenn.edu/pennsound/x/Italiana.php*.
[15] T. Ottonieri, *Contatto*, Napoli, Cronopio, 2002, p. 86.

2. Officina Ottonieri

Le elegie che Rilke ambientò tra le falesie di Duino si spostano ora, negli ipermediatizzati anni Novanta, verso Occidente, in riviera, lì dove s'infrange l'onda catodica d'ogni patetico, ammaliante, funesto ritornello destinato a conficcarsi nel cervello di un'intera nazione. Il genere che tradizionalmente veicola melodie luttuose, lamentazioni sulla perdita, commemorazioni pubbliche, subisce ora il contagio dell'esuberante spensieratezza del tardocapitalismo trionfante, presunto post-storico stando alla celebre, demenziale profezia di Francis Fukuyama (a.d. 1992), che il televisivo adagio *allegria!*, ripetuto per mezzo secolo, come un disco rotto, dal più acclamato ipnagogo d'Italia, ha sancito una volta e per sempre. Se gli antichi dispiegavano il loro canto di morte sullo sfondo di un silenzioso paesaggio pastorale, il poeta d'oggi lo farà immerso fino alle orecchie nei vortici orgiastici del gorgo mediale, che pure dispensano non poche occasioni di *meditatio mortis*.

Per intendere appieno un libro come *Elegia* occorre partire da qui, da questa attentamente perseguita, scrupolosamente elaborata, estetica del transeunte che si scopre trascendente, o meglio *trash'endente*, per dirla col linguaggio di Ottonieri.[16] Occorre cioè misurarsi con un vuoto pneumatico così abissale e pervasivo da mesmerizzare le sinapsi e annichilirle, e insieme tanto fantasmagorico e vertiginoso da *luccicare* sublime e suadente nell'immaginario di un intero popolo. *Et in Arcadia Ego*, dove però l'Arcadia è una messa in scena, scenografia ricostruita ad arte – come, secondo certi complottisti, l'allunaggio sarebbe stato girato in studio da Kubrick, che poi avrebbe denunciato l'inganno in alcune sequenze a chiave proprio di *Shining* – mentre l'ego è ormai sgranato in una tempesta di impulsi elettrici.

Va da sé che oggi, a venticinque anni di distanza, è meno percepibile cosa fosse la televisione nell'ultimo scorcio del Novecento. Prima dell'età dei grandi crolli materiali e morali (leggi: G8 di Genova, 9/11 statunitense), il Tubo, Thomas Pynchon insegna, era davvero il Tutto, lo Spirito Universale onnipotente, il Blob videodromico che invadeva i corpi, inondava

[16] Un'occorrenza calzante rispetto ai temi dell'oralità catodica: «*TRASHHHHHHHHendenti*: in quel chiarore, occhi, *dài*, vìa, passati, *adesso* – uno schianto, l'effluvio ancora lì tutto vaporizzato sullo schermo, un jingle très très soft, qualcuna mugolante a bocca chiusa, forse per tracimante iniziativa personale, e simil-sirena Sola Voce scocca, giovenca *très très fatale* – ora – riappiattita sul fondo, defluttuandosi dal *flou*, ragazzina danzerina! (la prima della fila, quella degli occhi), *minorenne* sì, *simil-ambra* sì, cioè *TRASHHHHHHHHinante*:» (T. Ottonieri, *Crema Acida*, cit., p. 13). Dove è esplicito il richiamo alla popolare trasmissione (erotico-canterina) "Non è la Rai" (1991-1995). Sulla *trash'endenza* e suoi corollari concettual-operativi (poetica del residuo; estetiche di bassa fedeltà) cfr. G. Lo Monaco, *Tommaso Ottonieri*, cit., pp. 66-72.

occhi e orecchie, e col riflusso della sua risacca sommergeva le menti. Per l'Italia di quegli anni basti riandare col pensiero alla parabola politica berlusconiana dal 1994 in poi, e soprattutto al berlusconiano Raimondo Vianello che, giusto nel 1998, conduceva il Festival per conto dell'azienda radiotelevisiva pubblica.

Elegia è insomma un libro centrato sul piccolo schermo com'era e per molti versi non è più: Crono deciso a divorare i figli tubodipendenti, prima che i Nuovi Dei Digitali ne contrastassero il primato. Eppure, le questioni biologiche e socio-politiche che Ottonieri di volta in volta tocca plasticando il suo discorso antagonistico sulla logica profonda, non lineare ma quanto rivelatrice, dei media, restano di urgente attualità, oggi come e forse più di allora. Penso all'intreccio capitalismo/feticismo delle merci/espropriazione dei corpi; penso al nodo che stringe innovazioni tecnologiche e spossessamento dell'organismo (individuale e collettivo), sigillando la mente nel sottovuoto anaerobico dei *network*.

Come lavora Ottonieri? Come procede alla corporificazione per verba di quell'agente aureo-spirituale (fecale) che sono le radioonde? Da accorto alchimista della parola, l'autore di *Elegia sanremese* disfa e ridispone le sostanze verbali, mirando alla risoluzione delle coppie antinomiche – l'effimero dello spettacolo usa-e-getta; le sparse vestigia della civiltà tipografico-letteraria – in un ente altro che dai due trae origine, senza però disperdere le nature di partenza. Opera cioè trasmutando una materia linguistica malleabile e reattiva che tutto accoglie e incorpora in vista di una sorta di "terza lingua", celeste e geologica insieme. A colpire è soprattutto il processo di raffinazione delle testure lessicali e logico-sintattiche compiuto fino a far risaltare, nel corpo opaco del dettato, una quintessenziale luccicanza espressiva.

Ecco cos'è l''antilirica' *trash'endente* di *Elegia*: per dirla ancora in termini misteriosofici, l'unione dei principi inferiori con quelli superiori, un composto dove i lacerti musicarelli si fondono con aulici echi letterari, da Dante a Montale, passando per l'*ars poetica* secentesca e, naturalmente, una marea di canzonette.

Il *corpus* sanremese dunque come punto terminale, degradato/implosivo, di una tradizione lirica, dal melodramma al tormentone da spiaggia, decostruita e ricomposta (anche per via di recuperi dalla linea antilirica, tra sublime e antisublime, di inizio Novecento). La penna di Ottonieri non opera per analogie, giustapposizione di materiali affini, costruzioni piane di senso, ma per aggregazione di stimoli eterogenei rispondenti alla sola logica dell'energia ritmico-pulsionale che galvanizza la parola. Un esempio tra i molti possibili:

se avessi una casetta piccolina
io me ne andrei, ti giuro, quanto prima:
apro la porta allora una mattina,
mamma, un passo avanti due passi indietro
il sacro campo suona fesso, tetro
il vuoto che rizaffa da quest'aria di vetro
e non ci vedo un tubo di sicuro
tutto è scuro, su 'sto rivo, quanto è scuro (ES, p. 17).

Sono versi nei quali riecheggiano, per limitarci a un elenco minimo, l'opuscolo di Lenin *Un passo avanti, due passi indietro* (1904), *Ossi di seppia* (1925: «Forse un mattino andando in un'aria di vetro»), le canzoni *Casetta in Canadà* (1957), *Io me ne andrei*; *L'Avvelenata* (1976). Per tacere del gioco di parole tra la frase fatta «non vederci un tubo» e l'accecamento per troppa visione del narcotico Tubo catodico.

Stante il vociare formulaico dei media – era Marshall McLuhan a dire che la televisione non è arte rappresentativa bensì arte iconografica, come anticamente il mosaico –[17] risulta chiaro come all'epoca Sanremo rappresentasse in modo paradigmatico, quintessenziale la natura musiva dei media secondonovecenteschi. Ancor più dei versi, risultano in tal senso virtuosistiche le orali-aurali prose tenchiane fatte di infime scorie, di detriti di suoni e immagini destinati a vanire nel nulla, tra dettagli allusivi a celebrità d'epoca (da Emilio Fede alla pecora Dolly, fino al Torrance strapaesano Pietro Pacciani) e lacerti di canzoni in gara. La già citata *Pathos* di Silvia Salemi, col suo ritornello crepuscolareggiante e a pieno titolo trascendentale («Pathos dove sei?»), non poteva non accendere la fantasia del poeta: se ne contano ben sette citazioni.

3. Il disco (si) è incantato (la maledizione)

Lo schema dominante in *Elegia* è senz'altro il *refrain*, se il liquido amniotico in cui diguazza la civiltà contemporanea è fatto soprattutto di questo: ripetizioni, tautologie, parole che sciaguattano nella scatola cranica imbrattando le cellule neuronali. *Earworm*, lo chiamano gli scienziati, il tarlo nell'orecchio, il persistere coercitivo di una melodia che rimane in testa e non se ne va più. Qualcosa a metà tra la tautologia teleidiota, il jingle e la glossolalia canzonettistica («parole sempre-uguali», ES, p. 67) scorre sottotraccia nell'intero libro, a partire dall'epigrafe modernista da Gertrude Stein «a rose

[17] Cfr. il capitolo *Televisione. Il gigante gentile* in M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, Milano, Net, 2002, pp. 328-360.

is a rose» (*Sacred Emily*, 1913: ES, p. 5), passando per l'irresistibile truismo *Sanremo è Sanremo* fino alla meccanica persistenza di tanti motivi orecchiabili, con effetti di ribattimento sillabico che evocano ora certo swing d'anteguerra (*Tuli-Tuli-Pan*, 1937; *Ba Ba Baciami Piccina*, 1940) ora le allitteranti sigle dei successi Rai (*Cicale*, 1982).

E, ancora, si veda la ritornante, di sezione in sezione, immagine del girare senza posa, il balenare di una danza a comando, frenetica, da parte di un corpo spossessato che si dimena in vortici e spirali dervisce (secondo un paradigma che incrocia, poniamo, i desideranti *automata* stilnovisti con *La bambola*, 1968 e il Battiato di *Voglio vederti danzare*, 1982). La stessa solida e monotona formularità festivaliera è un serpente *uroboros*, angue catodico che stringe tra le fauci la propria coda. Del resto, come non pensare all'etimo che gli antichi ipotizzavano per il termine *élegos*, ossia '*é é leghe*' ('*ahi ahi canta*'), sorta di balbettio rituale che è facile immaginare scandito dalle labbra glitterate di una Heather Parisi o di una Raffaella Carrà?

Ancora, come non rammentare i ritornelli deleuziani, quei *refrain*, scriveva lo stesso Ottonieri, «entro cui il reale possa ritmarsi, singolarizzarsi anche straniando, scomponendo, l'ordine del discorso (per costruire, semmai, nuove possibilità di con/testo)»?[18] La puntina, anche quando salta, salta sempre *du même au même*: ma ciò che conta è l'attimo di sospensione nel vuoto, ossia nell'etere, che la sottrae per un istante all'inerzia della ripetizione. Ed è proprio su questa momentanea sospensione della credulità sensoriale che Ottonieri lavora i suoi ritornelli, onde creare un cortocircuito di senso tra quell'intervallo minimo di vuoto e i presupposti di una collettività che su una metafisica del vuoto si fonda, prospera, crepa. Così il verso (*verse*) e il suo rovescio (*re-verse*) s'installano, viralmente, nella testa, tramite un meccanismo di reiterazione e proliferazione. Ben lo si vede ascoltando, dal citato sito Pennsound, la traccia *Elegia Vertigo*, sonorizzazione di alcuni testi della raccolta. Si prenda un primo lacerto registrato da Ottonieri e i Ringe Ringe Raja (riferimento a stampa: ES, p. 24):

sai per sai per sai per
ché mi piaci
è per i 24
e quattro mila baci
che t'ho dati
flautati acuminati
da plastica e da stoffa
soffocati,

[18] T. Ottonieri, intervento al dibattito su *Genealogie della poesia del secondo Novecento*, «Moderna. Semestrale di poesia e critica della letteratura», III, 2, 2001, p. 169.

cioè dico in carne ed ossa, nella fossa
che più non ti darò

giaci giaci giaci
sull'asfalto
il sangue ancora caldo
m'estingue sul tuo corpo
quando cado
(vertigo!!)
e a picco dal tuo.

Su un battente ritmo di senario a base trocaica, ossia a colpi di suadenti moduli fonoespressivi, il poeta copre tutto un arco di immaginario che va dal *Vertigo* hitchcockiano (1958) al Celentano di *24000 baci* (1963), fino all'Ofelia-Laura Palmer di *Twin Peaks* (1990).

Il *refrain* è inoltre il segno tangibile della cattiva infinità in cui la *société du spectacle* imprigiona gli individui, fantasmi sonori costretti come vinili a girare per sempre (cioè anche a spirito cessato) sul medesimo solco. È quanto esemplarmente capita al Tenco della sezione *Overlook-Savoy*, prigioniero del labirinto ermetico d'uno spettrale hotel. Ossesso e cruciato, intrappolato in un macabro *loop* temporale, Luigi è costretto a morire d'una morte ciclica, inchiodato *à jamais* dal medesimo proiettile al nastro di un registratore (così come Jack è congelato *ad aeternum* in una foto ingiallita). Quasi che, mostrando i guasti della seriazione, Ottonieri intendesse ribaltare sarcasticamente quanto Corrado Bologna aveva scritto pochi anni prima in *Flatus vocis*, osservando: «Probabilmente l'era tecnologica-elettronica ha restituito alla voce una vitalità smarrita durante lo sviluppo della tecnica di stampa».[19] Non una metafisica vitalità smarrita percorre queste pagine, bensì una morte ritrovata e reimpastata ogni volta di nuova carne per reiterare la condanna a disseminare ancora e ancora senso.

E così quando, ogni inverno, inesorabilmente, il gorgo mediale torna a inondare le orbite cave e le «labbra smorte» del poeta cortese che si brigò di partire anzitempo, ecco che l'orrore da drammatico si fa elegiaco. Esemplare in tal senso un ulteriore, struggente lacerto che si ascolta in *Elegia Vertigo* (a testo: ES, p. 45):

forse un bel giorno basta, andare via
trovarsi in faccia il tutto come un nien
te: e poi tuffarsi e non riemergere –

[19] C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 131 (si segnala anche una nuova edizione dell'opera, con prefazione di P. Zumthor: Roma, Luca Sossella Editore, 2022).

o sci-
volare, via, la mente, dalla ria
resistenza del Corpo, che ci tiene
(del Tempo, che ci perde)
forse un bel giorno uscirsene dal giorno,
via

dall'arpa canora che sul vento ci sfiora
(sulle ali del vento, spezzate dal vento,
in questo momento) adesso che sento
l'inanità del tempo, che implora
d'abbarbicarsi limaccioso all'ente
– e non

saper tenersi neanche un poco
quando la muffa scappa dalle unghie
che lievita le unghie dalla rumba
mi lievita, dunque, dall'unghie spuntandosi
m'allevia – io sciolgo l'arsura sonora,
per dire

ciao mentre scivolo
ciao mentre scivolo,

ciao

Oltre all'evidente riscrittura della canzone maledetta-fatale del Festival 1967, quella *Ciao amore ciao* che è l'epicedio per eccellenza della musica leggera del secondo Novecento, riecheggiano qui la *Preghiera in gennaio* con cui Fabrizio De André rese omaggio a Luigi pochi mesi dopo il suicidio («Ascolta la sua voce / che ormai canta nel vento»), e naturalmente la solita luccicanza montaliana di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*.

Se i pastori canterini che intonavano la loro trenodia in Arcadia potevano almeno cercare consolazione nella promessa d'una vita altra per l'anima immortale, al poeta d'oggi non resta che commiserare la cattività abissale, beckettiana, dell'ascoltatore-amante psichicamente svuotato (*play it again*, Guido C., o G.), del cantautore-zombie cui è negato – perché fermato nel movimento, costretto a correre senza fine lungo i medesimi solchi – l'eterno riposo. Proprio come il Jack Torrance ghiacciato dalla lastra fotografica al 1921 nel finale di *Shining*, mentre Ray Noble soavemente canta *Midnight, the Stars and You* (1934).

In conclusione, mi preme rimarcare la tremenda serietà del gioco sottile che Ottonieri conduce in *Elegia sanremese*, remixando l'immaginario

acustico transmediale così da produrre senso sia sul piano esistenziale (giacché la tecnica non risolve, bensì aggrava, i limiti dell'umano) sia su quello socio-politico, per non dire antropologico, rivelandoci tutti in corsa, da bravi consumatori allucinati, lungo piste che per essere seducenti e orecchiabili non per questo sono meno coercitive, e destinate a finire nel nulla, a perpetuare il nulla, a giustificare il nulla. Proprio come quelle che i dannati delle Malebolge ricalcano in eterno. Ma ancor più che a Dante, vien fatto di pensare a quello spettrale bolero di un altro grande, splenetico trovatore rivierasco, Bruno Lauzi, che nel 1963 profetizzava, o forse minacciava: «Ritornerai / lo so, ritornerai, / ma non potrai lasciarmi più…» (*Ritornerai*).

Incisioni su verso*: poesia e discografia in Italia nel secondo Novecento*

Valentina Panarella
Università degli Studi di Siena

1. Come si può dedurre dal titolo che ho scelto per questo intervento, ciò che intendo presentarvi oggi è un quadro della poesia incisa su disco in Italia, all'incirca tra gli anni '50 e '70: un fenomeno quasi del tutto sconosciuto, a tratti marginale, che reca con sé non pochi problemi in quanto al reperimento di materiali e di dati a esso concernenti.

Ma andiamo per gradi. Seppur incentrato sulla discografia poetica, il presente contributo mira in primo luogo alla sua contestualizzazione, ovvero a un suo inquadramento all'interno di un più ampio discorso, riconducibile alla serie di snodi chiave che legano la poesia novecentesca (soprattutto secondo-novecentesca), alle tecnologie sonore e alla dimensione orale, in una prospettiva teorica, storico-culturale e storico-letteraria. Ci si dedicherà, solo in un secondo momento, all'illustrazione del fenomeno in sé, prendendo a modello alcune delle collane emerse negli studi di questi ultimi anni.[1] Infine, si trarranno considerazioni opportunamente scaturite dalle operazioni culturali in questione, con una particolare attenzione alle peculiarità dell'incisione poetica.

Veniamo perciò al vivo del discorso. Un'incisione su disco di una voce poetica, di un testo scritto letto a voce alta, è il prodotto di un'epoca in cui la poesia fa i conti con la tecnologia e rifà i conti con la dimensione dell'oralità. 'Incisioni su verso' intende proprio far riflettere su quanto effettivamente nella relazione tra queste due parti l'aspetto tecnologico abbia inciso sulla poesia, abbia condizionato il suo modo di concepirla, scriverla, pensarla e fruirla. S'intende pertanto, metonimicamente, l'incisione come una parte del più vasto irrompere degli strumenti tecnologici nell'immaginario artistico e letterario comune; immaginario che da *grafico* diviene *sonoro*, performativo, fisico e, dunque, orale.

[1] Faccio riferimento alle ricerche da me condotte durante il dottorato e attualmente consultabili online. Cfr. V. Panarella, *Poesia e oralità in Italia nel secondo Novecento*, in *https://usiena-air.unisi.it/handle/11365/1171493* (ultima consultazione 19/12/2022).

Tentiamo di rendere con maggior chiarezza i termini di tale passaggio, fornendo alcune coordinate essenziali. Quando i mezzi di comunicazione, e prima ancora gli strumenti di registrazione o amplificazione della voce, si affermano nell'uso comune, cioè tra fine Ottocento e inizio Novecento, ci si avvia lentamente verso il riconoscimento delle loro potenzialità al servizio dell'arte, in campo meramente tecnico – si pensi all'amplificazione della voce a teatro e alla sua registrazione –, o in funzione strutturante, nel divenire uno degli elementi fondanti del prodotto artistico, modulandolo, condizionandolo e venendo ad esserne parte integrante e inscindibile.

Un primo fondamentale passo viene mosso, in Francia, tra il 1911 e il 1914, quando, con *Les Archives de la Parole*,[2] Ferdinand Brunot – professore di storia della lingua francese alla Sorbonne – effettua circa trecento registrazioni di voci, che includono letterati e poeti, oltre che politici, linguisti e filosofi. Per quanto concerne il discorso poetico in Italia, si ponga attenzione alla proposte avanguardiste degli anni '30: tra di esse, si considerino le registrazioni di letture in pubblico – come quella di Filippo Tommaso Marinetti, che legge in radio, il 6 gennaio del 1929, *La battaglia di Adrianopoli* ,[3] e le proposte che teorizzano le possibilità di rifondazione poetico-sonora ancorata al nuovo mondo delle tecnologie e ai mezzi di comunicazione – un caso interessante è certamente il lavoro di Fortunato Depero, risalente all'*Onomalingua* (1916), e, soprattutto, alle *Liriche radiofoniche* (1936), una vera e propria esposizione sistematica sulla poesia rifunzionalizzata per la radio.[4]

L'interazione poetico-tecnologica subisce un arresto nel corso della Seconda guerra mondiale, per riemergere negli anni '40 attraverso il *medium* radio, con la messa in onda di programmi culturali di lettura poetica,[5]

[2] In merito si consulti F. Viriat, *Orphée phonographe: le rêve du disque poétique*, in *La voix sous le texte*, dans C. Jamain (directeur), Angers, Presses universitaires d'Angers, 2000, pp. 51-60. Per uno studio completo sulla poesia e i media in Francia si rimanda a C. Pardo, *La poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2014.

[3] Cfr. L. Ceri, E. Malantrucco, *Marinetti alla radio*, in *Il futurismo nelle avanguardie*. Atti del Convegno internazionale di Milano (4-6 febbraio 2010), a cura di W. Pedullà, Roma, Ponte Sisto, 2010, pp. 539-562.

[4] Sulla progettualità deperiana si leggano S. Colazzo, *Estasi brevi. Futuristi di Puglia. Casavola, Luciani e gli altri*, Castrignano dei Greci, Amaltea, 2005, pp. 113-124; F. Bravi, *Fortunato Depero's Radio/Lyrics*, in *The History of Futurism: The Precursors, Protagonists, and Legacies*, edited by G. Buelens, H. Hendrix, M. Jansen, Lanham, Lexington Books, 2012, pp. 271-281.

[5] La radio distribuisce contenuti culturali attraverso programmi come *L'approdo* (1945) e i *Notturni dell'usignolo* (1947). Sul primo si consultino *Memoria e cultura per il 2000. Gli anni de L'Approdo*, a cura di A. Sferrazza e F. Visconti, Roma, ERI /Edizioni Rai, 2001; *La Radio, ieri, oggi, domani*, a cura di P. Ortoleva, Torino, ERI/Edizioni Rai, 1986; *L'Approdo: copioni, lettere, indici*, a cura di T. Spignoli, M. Baldini, Firenze, Firenze University Press,

pianificati e gestiti da appassionati e poeti, nel solco dei quali si discute intorno all'uso del mezzo e della poesia 'orale' o 'a voce alta'. Pochi anni più tardi (siamo tra la fine dei Cinquanta e l'inizio dei Sessanta), si incidono dischi di poesia, si predispongono readings, festival e occasioni varie di lettura in pubblico.[6] Insomma, si ritorna a pensare la poesia nella sua dimensione orale e teatrale, e la si condivide nell'ascolto.

Nei medesimi anni, riemerge una concezione del verso oramai lontana dalla sua visione ottocentesca: la poesia nata nell'oralità, composta per essere recitata nonché condivisa in presenza. È il «risveglio della poesia orale»,[7] scrive Northrop Frye nel 1969, seguendo un'idea oramai consolidatasi da qualche anno. Già da tempo, infatti, si riflette sulla questione, e se ne pubblicano acute ricerche: mi riferisco ad alcuni dei più importanti studi sull'oralità pubblicati tra il 1962 e il 1963 – i saggi di Walter Ong, Eric Havelock, Marshall McLuhan –,[8] e non ultimi, dati i fondamentali contributi, distanti vent'anni da quelli menzionati, l'*Introduction à la poésie orale* di Paul Zumthor, del 1983, e *The Muse Learns to Write* di Havelock, del 1986.[9]

2007. Sui *Notturni* si rimanda a M.T. Imbriani, *Il Teatro dell'Usignolo (1947-1949): Sinisgalli, Giagni e la poesia alla radio*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*. Atti del Convegno MOD di Padova-Venezia, 16-19 giugno 2009, a cura di I. Crotti et al., Pisa, ETS, 2011, vol. 1, pp. 659-668; Eadem, *Sulla collina delle Muse. Gian Domenico Giagni e Leonardo Sinisgalli*, in *Il guscio della chiocciola. Studi per Leonardo Sinisgalli*, a cura di S. Martelli e F. Vitelli, Salerno-Stony Brook N.Y., Edisud – Forum Italicum Publishing, 2012, vol. 2, pp. 293-327.

[6] La radio e i dischi non saranno l'unico veicolo sonoro del verso. Tra la fine degli anni '70 e '80, infatti, festival e *readings* si moltiplicheranno in tutto il mondo. In Italia, sono celebri *Un poeta per volta* al Beat 72 di Roma, nel 1977 e la rassegna *Sex poetry* all'Out-off di Milano, svoltasi nello stesso anno del Festival di Castelporziano. Per quanto concerne la televisione, si dovranno attendere gli ultimi anni '80. Un esempio importante è quello della rubrica *Poeti in gara* – un percorso agonistico-poetico inserito nella trasmissione *L'aquilone* – a cura di Giorgio Weiss, andato in onda dal 20 gennaio 1989. Per uno sguardo ampio sui festival si consulti S. Chiodi, *La spiaggia dei poeti postumi*, in *Atlante della letteratura italiana*, diretto da S. Luzzato e G. Pedullà, vol. III, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 964-968. *L'aquilone* è ancora visionabile su YouTube, al seguente link: *https://www.youtube.com/channel/UCNbDILph3Z9tLpYjD0pV1Q* (ultima consultazione 20/12/2022).

[7] N. Frye, *Mito e Logos*, «Strumenti critici», IX, 1969, pp. 122-145: 140.

[8] In questi anni si danno alle stampe opere fondamentali per le ricerche sulla dimensione orale e sul rapporto che questa intrattiene con la *littera scritta*. Cfr. J. Goody, I. Watt, *The Consequences of Literacy*, «Comparative Studies in Society and History», III, 1963, pp. 304-345; M. McLuhan, *The Galaxy Gutenberg. The Making of Typografic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962; E. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

[9] Cfr. P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1983, e E. Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, London, Yale University Press, 1986.

Coevi sono poi i dibattiti suscitati dai *readings*, dai quali si evince sovente un certo dubbio pervasivo sull'esistenza stessa della poesia orale, e, soprattutto, sulla sua legittimità. O, ancora, si discute sulle modalità di lettura, date, scrive Jean Cohen nel suo *Structure du langage poétique* (1966), le mancate indicazioni dei «poeti» che «non si sono mai presi cura di annotare sulla «partitura» la minima indicazione a questo riguardo».[10] E c'è chi, come Attilio Sartori, con una visione del tutto negativa, accusa la «valutazione della "oralità" della poesia come fuga regressiva, rifugio nel "piacere" dello "stare insieme" piuttosto che fronteggiamento della realtà».[11]

Al contempo, va maturando una nuova concezione del fare poetico improntata sul pensiero che quest'ultimo non sia d'esclusività visivo-grafica, o meglio non sia ad appannaggio esclusivo di una composizione scritta, e che debba dunque essere *composta* per essere ascoltata, nascere cioè come poesia performativa. In Italia, in particolare, tutte le proposte delle Neoavanguardie guardano in tale direzione. Si rammentino la poesia *en plein air* di Elio Pagliarani, la sua composizione della *Ragazza Carla* o della *Ballata di Rudi* per il pubblico di un'osteria o per il teatro;[12] si ascoltino le letture di Antonio Porta, gli esperimenti ne *La scelta della voce*[13] o la dizione del poemetto *Melusina*, modificato in tempo reale durante la registrazione;[14] e non si dimentichino le letture di *Non sempre ricordano*, di Patrizia Vicinelli.[15] Autori

[10] J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, il Mulino, 1974, p. 78.

[11] Trattasi di un intervento privo di titolo, nel solco del dibattito tenutosi a Genova nel 1979. Si veda *Poesia In Pubblico/Parole Per Musica*. Atti degli Incontri Internazionali di Poesia 1979-1980, a cura di M. Bacigalupo e C. De Mari, Genova, Liguria Libri, 1981, p. 7.

[12] «Tutte le poesie che ho scritto le ho scritte gridandole. E ho avuto sempre la mania di leggere», afferma Pagliarani (in R. Minore, *Pagliarani*, in Idem, *La promessa della notte. Conversazioni con poeti italiani*, Roma, Donzelli, 2011, p. 141). Inoltre, a proposito della *Ragazza Carla*, il poeta ha sempre dichiarato di aver scritto «ad alta voce, misurando il verso "secondo l'orecchio"»; cfr. E. Pagliarani, *Cronistoria minima*, in Idem, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, p. 466.

[13] *La scelta della voce* è un poemetto-partitura teatrale improntata su un registro lessicale basso che si realizza mediante monologhi lirici, dialoghi e filastrocche. In esso Porta concentra la propria volontà di parlare e di mettere in scena i versi. Cfr. J. Picchione, *Antonio Porta: dalla semantica in frantumi al progetto di comunicazione poetica*, in *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, a cura di R. Capozzi e M. Ciavolella, Longo, Ravenna, 1993, pp. 151-161. Per uno studio completo sul rapporto tra voce e verso in Porta si consiglia la lettura di A. Terreni, *La scelta della voce. La svolta lirica di Antonio Porta*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2015.

[14] I. Testa, *Antonio Porta legge (e corregge) "Melusina"*, «Le parole e le cose», 3 maggio 2012, online. URL: *https://www.leparoleelecose.it/?p=4426* (ultima consultazione 23/12/2022).

[15] Cospicue le registrazioni della poetessa, oggi pubblicate in DVD in allegato a P. Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, a cura di C. Bello Minciacchi, Firenze, Le Lettere, 2009.

e autrici come quelli menzionati intuiscono la necessità di un mutamento interno della poesia, implicato dal mondo sonoro esterno, e propongono, conseguentemente, personali proposte di versi *da* e *per* la voce.

Da quanto sinteticamente esposto, deduciamo la misura del coinvolgimento discografico-poetico e il suo stesso scaturire da un ambiente sonoro rinvigorito e pervasivo: da una rinata interazione tra poesia e neo-oralità, nella cui dimensione il singolo fenomeno che sto per presentarvi risulta pienamente immerso. Ma veniamo alle operazioni discografiche in sé, per comprendere in che modo si inseriscono nel contesto neo-orale e quali siano le peculiarità che le contraddistinguono.

2. Il generale aumento produttivo di fine anni '50 e inizio anni '60[16] consente alle case discografiche di fuoriuscire dal campo strettamente musicale per dedicarsi alla letteratura, al teatro e alla poesia. Si tratta di incisioni per collane che vantano numerose pubblicazioni, e che registrano dizioni poetiche e attoriali, in collaborazione con artisti impegnati nella parte grafica dei progetti. Serie di diversa natura, che tentano, in alcuni casi, di fornire una carrellata della storia letteraria suddivisa per secoli o fasi, e in altri, per singoli autori. Attualmente, è difficile far fronte a un reperimento esaustivo delle informazioni necessarie atte all'inquadramento di tutte le collane, in quanto spesso non esistono archivi, o mancano gli estremi cronologici dei dischi (non presenti nemmeno nei cataloghi dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi). Dei dati essenziali ci vengono, però, dalle riviste di musica e spettacolo, tramite le cui pubblicità è stato possibile ricostruire, in parte, la cronologia d'uscita dei dischi.

Vi presento di seguito alcune delle collane discografiche sulle quali ho lavorato, perlopiù suddivisibili in due tipologie: quelle con funzione prevalentemente antologica e quelle con un'impostazione di tipo storico-letterario. Come vedremo, nonostante nel primo dei casi non si escluda l'intento storicizzante, la preponderanza della focalizzazione sui singoli autori, testi o temi va in tali casi a scalzare un'impostazione organica su base cronologica, cosa che, nella seconda tipologia, risulta strutturante.

Partiamo proprio da un caso afferente alla prima, cioè dalla Collana Letteraria Documento, prodotta a partire dal 1 febbraio del 1955 dalla Cetra – Compagnia Edizioni Teatro Registrazioni e Affini, che diviene

[16] Cfr. M. De Luigi, *L'industria discografica in Italia*, Roma, Edizioni Lato Side, 1982, pp. 11-28; Idem, *Storia dell'industria fonografica in Italia*, Milano, Musica & Dischi, 2008; L. Stante, *La discografia in Italia. Storia, struttura, marketing, distribuzione e new media*, Civitella Val di Chiana, Editrice Zona, 2007.

Fonit Cetra nel 1957 (dall'unione con la Fonit, Fonodisco Italiano Trevisan) –, diretta da Nanni de Stefani.[17] Nel sesto numero di «Eldorado»,[18] rivista che promuove nuove uscite musicali e teatrali, compare la prima pubblicità dei dischi poetici, sponsorizzati successivamente anche da «Il dramma» e da «Musica e dischi».[19]

Con le uscite dei primi mesi si raggiunge un numero di tredici dischi (siamo nel dicembre del 1955), con versi in voce di Leopardi, Dante, D'Annunzio, Di Giacomo e Montale. Si tratta di un'operazione culturale prolifica, proseguita fino al 1968 e terminata con le dimissioni dalla Fonit della curatrice, e con l'interruzione della serie letteraria. A tale prolificità però non corrisponde un'integralità della ricognizione, poiché i dischi sono spesso irreperibili e non catalogati, eccezion fatta per un esemplare conservato presso l'Istituto Parri di Bologna, da cui si trae l'ordine dei numeri fino al giugno del 1960.[20]

Dall'elenco dei dischi ricostruito, si nota una netta preponderanza – soprattutto nella fase iniziale – della poesia rispetto alla prosa. Si passa così in rassegna una selezione di versi che va dal Duecento al Novecento canonicamente consolidatosi (Ungaretti, Saba e Montale, diffusi, negli stessi anni, tra un programma radiofonico e l'altro). Il corso delle pubblicazioni non segue però un ordine cronologico, e dà avvio alla serie con l'innovatore della lirica moderna, Leopardi, posponendogli Dante, e proseguendo con D'Annunzio, Carducci, Ariosto, Di Giacomo, Lorca e Gozzano.

La *Collana Letteraria Documento*, recita la pubblicità del terzo numero di «Eldorado», promette di arricchirsi «delle voci degli artisti più cari al pubblico, dei nomi dei migliori autori» e di formare «un panorama vasto e palpitante della nostra letteratura, antica e moderna».[21] Sonetti, poemi epico-cavallereschi o liriche dialettali: la Cetra propone ai consumatori un'ampia gamma di possibilità d'ascolto e affida l'interpretazione sonora dei testi a grandi attori – come Anna Proclemer, Vittorio Gassman,

[17] Di Alessandra De Stefani, conosciuta come Nanni, sono davvero centellinate le informazioni biografiche. La Corte d'Appello di Milano, datata 19 aprile 1974, ne fornisce la data delle dimissioni dal lavoro per la Cetra, il 31 agosto del 1968. Cfr. sentenza 19 aprile 1974; Pres. Corselli P., Est. Brunetti; De Stefani c. Soc. Fonit Cetra e I.n.p.d.a.i., «Il Foro Italiano», XCVII, 1974, Parte Prima: Giurisprudenza costituzionale e civile, pp. 3175/3176-3181/3182.

[18] Cfr. *Collana Letteraria Documento*, «Eldorado», VI, 1955.

[19] Per la precisione, fa riferimento a «Il dramma», XXXI, 1955 e a «Musica e dischi», XIII, 1957.

[20] Il catalogo, numero 7 del giugno 1960, fornisce ai lettori i dettagli relativi ai numeri 1-6 della collana: 1, febbraio 1955; 2, dicembre 1955; 3, aprile 1957; 4, settembre 1958; 5, aprile 1959; 6, febbraio 1960.

[21] *Collana Letteraria Documento*, «Eldorado», III, 1955.

Arnoldo Foà – e, nel caso del Novecento, agli autori stessi, come Giuseppe Ungaretti e Umberto Saba (*Fig. 1*). Le copertine sono firmate da Emanuele Luzzati (per i dischi di Dante, Gozzano, Ariosto, Belli, Porta, Galdieri, Rocca, Pascoli, Manzoni e Carducci) e da Gianni Polidori (per i numeri su Leopardi, Di Giacomo, Montale, Ungaretti e Lorca).

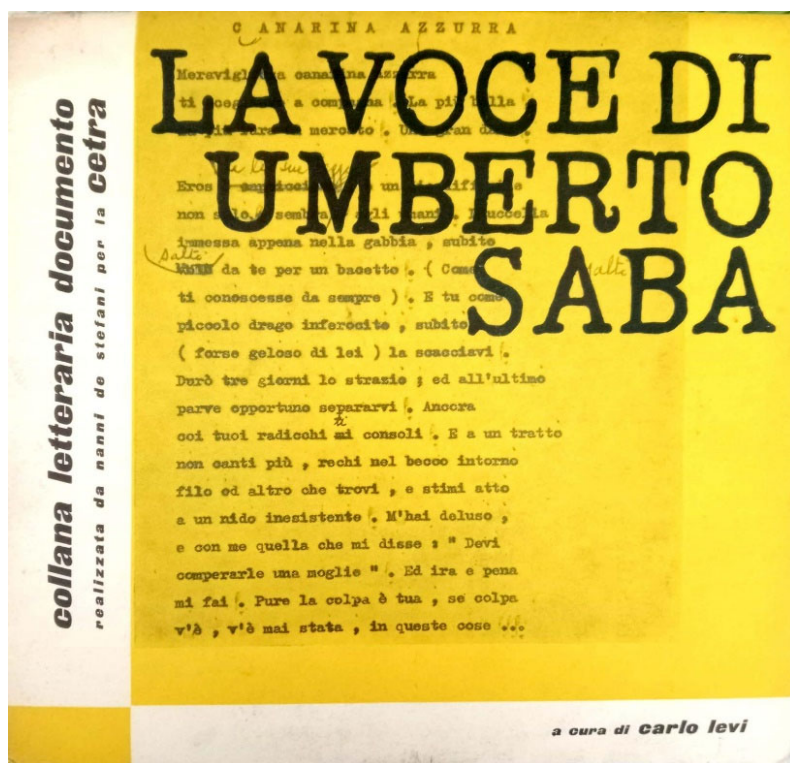
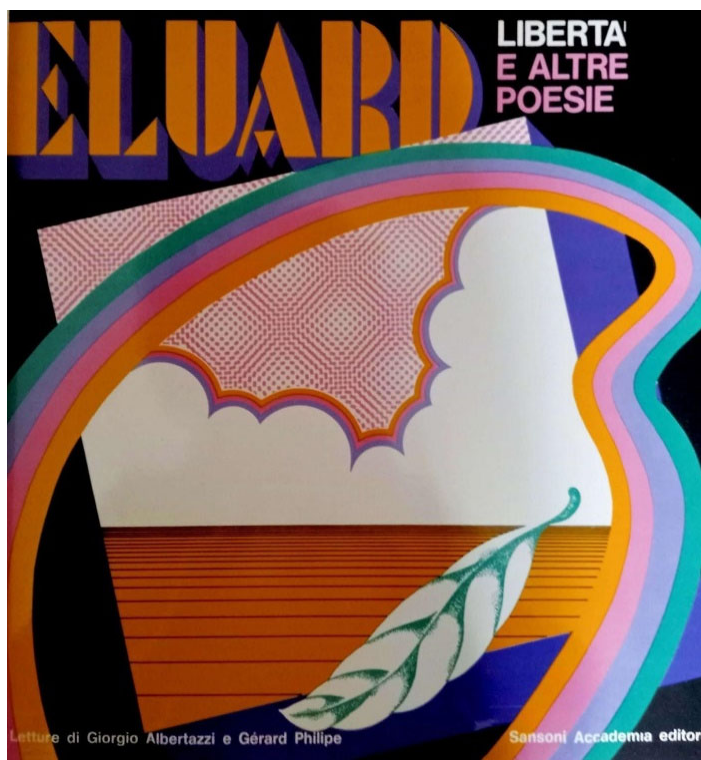
Fig. 1 – La voce di Umberto Saba. *Copertina del disco siglato CL0451, con letture del poeta a cura di Carlo Levi (foto di Valentina Panarella).*

3. Un'impostazione molto simile caratterizza anche altre operazioni culturali, intorno alle quali non è possibile, al momento, fornire un quadro dettagliato quanto quello relativo alla *Collana Letteraria*. Nonostante la problematicità che le contraddistingue – causa la quasi totale assenza di informazioni a cui si sta tentando di far fronte – è possibile osservare casi singoli, che vi elenco di seguito.

Fig. 2 – Eluard. Libertà e altre poesie. *Copertina del terzo disco inserito ne* Le grandi voci della poesia del mondo *(foto di Valentina Panarella)*.

Innanzitutto, *Poesie e prose di tutti i tempi*, serie discografica a cura di Paola Ojetti, che incide declamazioni poetiche di ampio raggio – dai Fioretti di Francesco d'Assisi interpretati da Giorgio Albertazzi alle poesie di Giovanni Pascoli lette da Glauco Mauri – per l'Istituto Internazionale del disco, dall'aprile del 1960. Va menzionata anche *Risonanze*, collana di letteratura prodotta dal 1961 dalla Nuova Accademia Disco, e accompagnata da libretti informativi funzionali all'approfondimento degli autori. I suoi primi due numeri sono dedicati a Baudelaire, con interpretazione di Renzo Ricci, e a Pablo Neruda, con letture di Giorgio Albertazzi e traduzioni di Giuseppe Bellini. A questi seguiranno incisioni su Leopardi, Whitman, Valéry e tanti altri. Infine, un accenno a *Le grandi voci della poesia del mondo*, libro di dischi – rilegato con pagine-copertine – edito da Sansoni Accademia, con interpretazioni di Eliot, Éluard (*Fig. 2*), Machado, Neruda: una selezione antologica scarna, con minime introduzioni e una quasi totale assenza di coordinate storico-letterarie, che guardano, come leggiamo tra

le pagine del volume, a una futura 'vasta antologia di letture discografiche' alla quale accenneremo a breve.

4. Tentiamo, a questo punto del discorso, di sondare un caso esemplare afferente alla seconda modalità discografico-poetica, ovvero una ricostruzione antologica della storia letteraria italiana, proposta dalla casa discografica Nuova Accademia (la stessa che aveva curato le *Risonanze*) tra il 1963 e il 1965. Negli ultimi mesi è stata avviata una ricerca su altre due operazioni di tale tipologia: *Ascolto e so. Collana di letteratura per tutti*, diretta da Fernando Palazzi per l'Istituto Internazionale del disco dal 1961; e una riedizione dei 30 *Discolibri* (*Fig. 3*), ripresa ma ristrutturata – soprattutto nel formato e negli aspetti grafici – dalla Sansoni Accademia per Stereoletteraria. L'incompletezza dei risultati in atto ci induce a escluderne, in questa sede, approfondimenti. Ci si limiterà, in un secondo momento, a illustrare alcune brevi caratteristiche della riedizione dei discolibri, con finalità che mirano alla riflessione sul rapporto tra forma libro e forma disco.

Fig. 3 – I 30 discolibri della Letteratura italiana. *Pubblicità tratta da «Italica», IL, 1965 (foto di Valentina Panarella).*

LA LETTERATURA
ITALIANA
IN 30
DISCOLIBRI

diretti da Carlo Bo

Formula originale che consente contemporaneamente
l'ascolto e la lettura dei maggiori
testi letterari dal Duecento al Novecento.
Volumi storici e informativi curati da specialisti.
Microsolco a grande formato.
Ad ogni testo la voce più congeniale

Sotto la direzione di Carlo Bo, *I 30 discolibri della letteratura italiana* si presentano come «collana discografica dedicata ai momenti esemplari della poesia italiana e straniera».[22] Trenta microsolchi da 33 giri restituiscono sonorità a testi letterari compresi tra il Duecento e il Novecento, nelle vesti di esempi antologico-collettivi, aventi esplicito intento didascalico e storicizzante, o in quelle di proposte ravvicinate su autori e singole opere. Di seguito, l'elenco completo:

1: Da San Francesco a Cecco Angiolieri, volume a cura di Ettore Mazzali.
2: Il Dolce stil novo, volume a cura di Ugo Dotti.
3: La Divina Commedia: Inferno, Dante, volume a cura di Ettore Mazzali.
4: La Divina Commedia: Purgatorio, Dante, volume a cura di Ettore Mazzali.
5: La Divina Commedia: Paradiso, Dante, volume a cura di Ettore Mazzali.
6: Petrarca, volume a cura di Ugo Dotti.
7: Boccaccio, volume a cura di Ugo Dotti.
8: Umanesimo, volume a cura di Ugo Dotti.
9: Ariosto e il poema cavalleresco, volume a cura di Ugo Dotti.
10: Da Machiavelli a Galilei, volume a cura di Ugo Dotti.
11: Tasso e i lirici del Cinquecento, volume a cura di Ugo Dotti.
12: Barocco e Arcadia, volume a cura di Ettore Mazzali.
13: Illuminismo e Romanticismo, a cura di Ettore Mazzali.
14: Foscolo, volume a cura di Luigi Cappelli.
15: Leopardi, volume a cura di Ettore Mazzali.
16: Manzoni, volume a cura di Luigi Cappelli.
17: Ottocento, volume a cura di Ferdinando Giannessi.
18: Risorgimento, volume a cura di Luigi Ferrante.
19: Carducci, volume a cura di Ferdinando Giannessi.
20: Verga, volume a cura di Luigi Ferrante.
21: Pascoli, volume a cura di Luigi Ferrante.
22: Primo Novecento, volume a cura di Ruggero Jacobbi.
23: D'Annunzio, volume a cura di Ettore Mazzali.
24: Secondo Novecento, volume a cura di Ruggero Jacobbi (*Fig. 4*).

L'operazione discografica offre agli acquirenti, in allegato ai dischi, volumetti d'approfondimento testuale (*Fig. 4*), che forniscano «ove si richieda, una conoscenza letteraria integrale» o che siano «antologici, ove si richieda soprattutto una rapida ed efficace documentazione», con «un discorso critico-informativo dedicato alla vita e alle opere degli scrittori» e l'aggiunta di

[22] La sigla appare su tutte le copertine dei discolibri, per rimarcarne la direzione e le funzionalità.

ulteriori testi che «documentano il profilo» autoriale e «dei movimenti culturali».[23]

All'interno del medesimo inserto si pone l'attenzione intorno alla collaborazione attoriale:

> Le letture sono affidate ad attori-interpreti di risonanza nazionale, affiancati da un gruppo di giovani appartenenti ai maggiori teatri stabili italiani. Ad ogni attore sono state affidate letture congeniali, né ci si è lasciati irretire da una parata di celebrità affollate senza discernimento sulla facciata del disco.[24]

Fig. 4 – Particolare tratto dal discolibro numero 24, dedicato al secondo Novecento e a cura di Ruggero Jacobbi (foto di Valentina Panarella).

Tra le voci coinvolte ascoltiamo quelle di Giorgio Albertazzi, Tino Buazzelli, Ernesto Calindri, Tino Carraro, Carlo Cattaneo, Valentina Cortese, Renato De Carmine, Ottavio Fanfani, Gabriella Giacobbe, Renzo Giovanpietro, Anna Maria Guarnieri e Anna Proclemer. Leggono, inoltre, i propri versi Franco Fortini, Alfonso Gatto, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Vittorio Sereni, Sergio Solmi e Giuseppe Ungaretti.

Venendo poi alle questioni tecniche: nelle tracce si avvicendano più voci che presentano secolo, autore e opere molto brevemente, e le pronunce dei poeti e degli attori, con la presenza unica di questi ultimi per il primo Novecento. Avvio, introduzioni e intermezzi vengono accompagnati da sottofondi musicali, ridotti al minimo volume durante le letture. Le declamazioni si offrono con una certa immediatezza in tutta la loro diversità, tra i poli dell'espressività e dell'inespressività – cioè le due tipologie di dizione di un testo poetico, una incentrata sul contenuto, l'espressiva, e l'altra più attenta

[23] Le ultime pagine del periodico sponsorizzano l'uscita dei discolibri e ne approfondiscono le finalità. Cfr. *I 30 discolibri della Letteratura italiana*, «Italica», IL, 1965, p. 317.

[24] *Ibidem*.

agli aspetti ritmici e metrici –[25] il cui stile cambia sovente a seconda della forma e del contenuto del testo letto. Appare anche immediato, minuto dopo minuto, quanto i discolibri guardino a un intento didascalico: essi vogliono educare, prima ancora che dilettare, un pubblico non selezionato al quale fornire presentazioni sintetiche e fruibili nell'immediatezza sonora. Per tale motivo, le introduzioni alle letture sono chiare e sintetiche, il montaggio semplice, la musica bassa e di mero accompagnamento.

5. Come è stato anticipato, i *30 discolibri* ritornano sul mercato qualche anno più tardi, nel 1984. Questa volta è Stereoletteraria ad assumersi l'investimento per la loro pubblicazione, proponendo *Le grandi voci della poesia della prosa e del teatro*, con minime variazioni, riguardanti in gran parte la scelta dei titoli. La novità sta però soprattutto nella forma libro adottata, molto simile a *Le grandi voci della poesia del mondo*, ma più ricca e strutturata, nonché modellata su un'estetica di tipo enciclopedico (*Fig. 5*).

Fig. 5 – I quattro volumi de Le grandi voci della poesia del mondo *(foto di Valentina Panarella).*

Questi i quattro volumi estraibili, in cui sono rilegate le copertine dei dischi:

[25] Cfr. F. Fortini, *La poesia ad alta voce*, a cura di C. Fini, Siena, Edizioni di Barbablù, 1986.

1. Le grandi voci dall’età comunale all’umanesimo;
2. Le grandi voci dal rinascimento all’età dei lumi (*Fig. 6*);
3. Le grandi voci dall’età romantica alla risorgimentale;
4. Le grandi voci del nostro tempo.

Come per le *Le grandi voci della poesia del mondo*, queste ultime si collocano in un mondo di mezzo, a metà strada tra il libro e il disco. Il contenitore ha le fattezze di un volume stampato, ma le sue non sono pagine autentiche, bensì copertine che illustrano a grandi linee – con titoli, descrizioni e testi – il contenuto del supporto disco. Una forma ibrida, che sfugge a definizioni; l’espressione immediata di uno stato di contaminazione a metà tra lo ‘strumento scrittura’ e le nuove tecnologie sonore.

Fig. 6 – Dal rinascimento all’età dei lumi, *volume tratto da* Le grandi voci della poesia del mondo *e corrispondente ai* 30 discolibri *nn. 8-11 (foto di Valentina Panarella).*

Ebbene, è proprio da tali interferenze mediatiche che vorrei aprire qualche parentesi riflessiva, poiché questa particolare operazione mostra pragmaticamente il problema di un’epoca bloccata a metà tra il vecchio e il

nuovo, tra la 'Galassia Gutenberg' e la radio, tra la codificazione-decodificazione grafica e la replicabilità sonora. Come ha sottolineato Rudolph Arnheim in un saggio intitolato *Radio* e pubblicato a Londra nel 1936,

> I rumori e le voci della realtà hanno rivelato nella radio la loro parentela materiale con il suono della poesia e con il suono della musica […]. La musica così entra nel mondo delle cose, il mondo sprofonda nella musica, e la nuova realtà creata dal pensiero ci si offre in tutta la sua audacia, con più immediatezza, oggettività e concretezza che non nel libro o sulla carta stampata; e cose finora solo pensate e descritte sembrano materializzarsi ed apparire nella loro concreta presenza.[26]

Tutto è pervaso dalla sonorità, una sonorità che *preme*, restituendoci i connotati tipici del mondo orale. Questi ultimi, poi, condizionano la poesia e tutte le operazioni culturali di oralizzazione – in radio, televisione, teatro e così via – le quali sono però, a loro volta, ancora condizionate da fattori tradizionali legati alla scrittura. Così, ad esempio, la selezione dei testi per l'assemblamento dei singoli dischi non è un vezzo o un retaggio a esclusivo appannaggio del mondo editoriale, bensì una conseguenza del limite 'tempo', limite tutto fisico, dettato dal minutaggio del disco e dal naturale rallentamento comportato dalla lettura ad alta voce, pura materialità, che ha con l'uso del *cronos* un rapporto distante da quello che aveva con la focalizzazione visiva.

Un prodotto siffatto non necessiterebbe, a rigor di logica, di ulteriori limitazioni o di incastri 'pseudolibreschi' della natura che vi ho mostrato. Eppure, a fatto compiuto, li ha. È da questi ultimi che credo sia importante partire per una considerazione sulla discografia poetica ricondotta al contesto storico-culturale degli anni '60: nei dischi inseriti all'interno dei libri e nei libri inseriti all'interno dei dischi, le controparti resistono, si amplificano e si limitano vicendevolmente. Soprattutto, rivelano un'*impasse* che le operazioni prese poco fa in esame non riescono a superare e che, al contrario, la radio e la televisione, da un canto – facendo affidamento esclusivamente a prerogative in loro insite per natura –, il mondo teatrale e quello più propriamente poetico-sperimentale delle neoavanguardie – partendo proprio dal verso e modificandolo dall'interno – affronteranno con maggiore consapevolezza.

Sono questi i due aspetti sui quali si potrebbe discorrere a lungo, e sui quali la critica continua macinare opinioni discordanti. Nonostante ciò, essi evidenziano con chiarezza la necessità di un'epoca che tenta di ricalibrare la relazione oralità-scrittura, poesia-sguardo e poesia-suono. La discografia

[26] R. Arnheim, *La radio. L'arte dell'ascolto*, prefazione di E. Garroni, postfazione di A. Abruzzese, Roma, Editori Riuniti, 2003, p. 8.

poetica è, insomma, una delle fondamentali tappe – tra le prime, certamente – di un ripensamento del verso, in chiave orale, come vera e propria ‘partitura’, come «di testo preparato per una voce. Anzi, più precisamente, per un corpo […]. Il testo come scrittura per un’esecuzione».[27]

[27] Si cita un’intervista a Edoardo Sanguineti registrata a Genova nel 1997, con riprese e montaggio a cura di Massimo Cevasco. Cfr. *https://www.youtube.com/watch?v=MOhxAgAKjus&feature=youtu.be* (ultima consultazione 23/12/2022).

Critica letteraria e linguistica

Ultimi volumi pubblicati:

LAURA SALMON, *I meccanismi dell'umorismo.* Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dovlatov (disponibile anche in e-book).

ELISABETTA MENETTI, *Gianni Celati e i classici italiani.* Narrazioni e riscritture.

FABIO LA MANTIA, SALVATORE FERLITA, ANDREA RABBITO, *Il dramma della straniera.* Medea e le variazioni novecentesche del mito.

MARCO SUCCIO, *Dal Movimiento alla Movida.* Il romanzo spagnolo dal franchismo a oggi (1939-2011).

VANESSA PIETRANTONIO, *Archetipi del sottosuolo.* Sogno, allucinazione e follia nella cultura francese del XIX secolo.

ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, *Il magnifico parassita.* Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana (disponibile anche in e-book).

GIUSEPPE POLIMENI (a cura di), *Una di lingua, una di scuola.* Imparare l'italiano dopo l'Unità. Testi autori documenti.

VINCENZO CAPUTO (a cura di), *Imitazione di ragionamento.* Saggi sulla forma dialogica dal Quattro al Novecento (disponibile anche in e-book).

FEDERICA FREDIANI, RICCIARDA RICORDA, LUISA ROSSI (a cura di), *Spazi segni parole.* Percorsi di viaggiatrici italiane.

EDOARDO ESPOSITO, *Metrica e poesia del Novecento.*

SIMONETTA FALCHI, *L'Ebreo Errante.* Gli infiniti percorsi di un mito letterario (disponibile anche in e-book).

LAURA A. COLACI, *Politologia del linguaggio italiano e tedesco.* Metafore concettuali e strategie retorico-narrative al Parlamento Europeo (disponibile anche in e-book).

VINCENZO CAPUTO (a cura di), *L'Io felice.* Tra filosofia e letteratura (disponibile anche in e-book).

PAOLA CADEDDU, *Variazioni sul ritmo.* Da Paul Valéry ad Amélie Nothomb (disponibile anche in e-book).

SALVATORE LO BUE, *Un amore bellissimo.* Leopardi e la felicità (disponibile anche in e-book).

CARMEN SARI, *A colloquio con Paolo Lioy.* Letteratura, scienza, politica (1851-1905) (disponibile anche in e-book).

GIUSI BALDISSONE, *L'opera al carbonio.* Il sistema dei nomi nella scrittura di Primo Levi (disponibile anche in e-book).

VINCENZO CAPUTO (a cura di), *Il "barlume che vacilla".* La felicità nella letteratura italiana dal Quattro al Novecento (disponibile anche in e-book).

SIMONETTA FALCHI, GRETA PERLETTI, MARIA ISABEL ROMERO RUIZ (a cura di), *Victorianomania.* Reimagining, Refashioning, and Rewriting Victorian Literature and Culture.

FABIO LA MANTIA, SALVATORE FERLITA, *La fine del tempo.* Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca (disponibile anche in e-book).

SALVATORE LO BUE, *I giorni della Parola.* Il Vangelo secondo Giovanni e la Poetica.

GIULIA CANTARUTTI, STEFANO FERRARI (a cura di), *Traduzione e transfert nel XVIII secolo.* Tra Francia, Italia e Germania (disponibile anche in e-book).

STEFANO BALLERIO, *Sul conto dell'autore.* Narrazione, scrittura e idee di romanzo.

STEFANIA SPINA, *Openpolitica.* Il discorso dei politici italiani nell'era di Twitter (disponibile anche in e-book).

AGNESE SILVESTRI, *Il caso Dreyfus e la nascita dell'intellettuale moderno* (disponibile anche in e-book).

ANDREA MAURIZI (a cura di), *La cultura del periodo Nara* (disponibile anche in e-book).

MARIA CATRICALÀ (a cura di), *Sinestesie e monoestesie.* Prospettive a confronto.

RINALDO RINALDI, *Variazioni sul Novecento.* Figure, Spazi, Immagini.

GIUSEPPE POLIMENI, *La similitudine perfetta.* La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento (disponibile anche in e-book).

FRANCA RUGGIERI, *James Joyce, la vita, le lettere.*

SALVATORE LO BUE, *La storia della poesia.* Vol. V - Le nuove muse. Ellenismo e origini della modernità.

SALVATORE LO BUE, *La storia della poesia.* Vol. IV - Gli altari della parola. Poesia orientale vedica. Inni e Mahabharata.

ANNAMARIA LASERRA (a cura di), *Percorsi mitici e analisi testuale* (disponibile anche in e-book).

NICOLA CATELLI, *Parodiae libertas.* Sulla parodia italiana nel Cinquecento.

UGO MARIA OLIVIERI, *Lo specchio e il manufatto.* La teoria letteraria in M. Bachtin, "Tel Quel" e H.R. Jauss (disponibile anche in e-book).

GIAN LUIGI DE ROSA, *Identità culturale e protonazionalismo.* Il ruolo delle Accademie nel Brasile del XVIII secolo (disponibile anche in e-book).

SALVATORE LO BUE, *La storia della poesia. VIII.* Le spie di Dio. Le tenebre e la luce da Shakespeare a Mozart.

FABIO LA MANTIA, *La tragedia greca in Africa.* L'Edipo Re di Ola Rotimi (disponibile anche in e-book).

GISELLA PADOVANI, *Emiliani Giudici, Tenca e "Il Crepuscolo".* Critica letteraria e stampa periodica alla vigilia dell'Unità.

EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Sul ri-uso.* Pratiche del testo e teoria della letteratura.

ANTONINA NOCERA, *Angeli sigillati.* I bambini e la sofferenza nell'opera di F. M. Dostoevskij (disponibile anche in e-book).

GIULIA CANTARUTTI, STEFANO FERRARI, PAOLA MARIA FILIPPI (a cura di), *Traduzioni e traduttori del Neoclassicismo* (disponibile anche in e-book).

ANTONIO MANSERRA, *La trilogia narrativa di George Orwell.* Un'analisi di A Clergyman's Daughter, Keep the Aspidistra Flying e Coming Up for Air.

ANTONIO DEL CASTELLO, *Accidia e melanconia.* Studio storico-fenomenologico su fonti cristiane dall'antico testamento a Tommaso D'Aquino (disponibile anche in e-book).

SALVATORE LO BUE, *La storia della poesia.* Vol. III - L'altra metà del Logos. Da Esiodo a Euripide.

La pagina scritta ha sempre trovato corrispondenze nell'esecuzione orale, tanto che si potrebbe scrivere una storia della letteratura *sub specie vocis*. Tuttavia, è con il Novecento, secolo di innovazioni che hanno reso possibile la registrazione e la manipolazione del suono, che questo binomio vive una nuova fortuna, affiancando alle sue molteplici declinazioni estetiche un crescente interesse scientifico. Il volume *Le forme della voce* propone una ricognizione dei lavori in corso nell'ambito di quella frazione di immaginario contemporaneo che guarda con interesse, e anzi si (ri)appropria della dimensione sonora della poesia come della prosa. Tenendo assieme riflessione teorica, descrizione storico-culturale e analisi filologica di singoli casi di studio, gli studi qui raccolti articolano una riflessione sulle diverse espressioni del rapporto tra letteratura e oralità nella seconda metà del XX secolo, alla luce del quale tanto esperienze individuali (Zanzotto, Pagliarani, Manganelli, Ottonieri) quanto progetti di ampio respiro (come le collane di discografia poetica) trovano una più esatta collocazione nella storia letteraria italiana e nuove possibilità di fruizione estetica.

Scritti di: A. Agudo, F. Bondi, R. Donati, G.A. Liberti, L. Morviducci, S. Nocerino, V. Panarella.

Giuseppe Andrea Liberti è borsista di ricerca presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è occupato prevalentemente di letteratura del Settecento e del Novecento, licenziando una nuova edizione della raccolta poetica *Cumae* di Michele Sovente (Macerata, 2019) e una monografia sul teatro comico di Vittorio Alfieri (Roma, 2022).